MANUALE
PER I
DILETTANTI DI PITTURA

MANUALE

PER I

DILETTANTI DI PITTURA

A OLIO, ACQUARELLO, MINIATURA, GUAZZO, TEMPERA, ENCAUSTO, PASTELLO, FOTOPITTURA, ecc.

(PAESAGGIO, FIGURA, FIORI, CARTELLI RECLAME, ECC.)

DI

G. RONCHETTI

Pittore

Con 38 incisioni nel testo, 24 tavole in zincotipia, 7 in tricromia e 7 in cromolitografia

Settima edizione riveduta ed ampliata

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

—

1922

PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE

Lo scopo di questo manuale è d'iniziare e aiutare con mezzi semplici e facili coloro che, muniti di qualche nozione elementare di disegno, volessero, senza guida di maestro, dilettarsi di pittura.

Nel corso del libro si tratterà della parte grafica, e più diffusamente della parte che riguarda il colorito, difficoltà quest'ultima che si cercherà di far superare mediante suggerimenti per la composizione delle tinte approssimativamente adatta per riprodurre i molteplici effetti della natura nelle sue infinite e sorprendenti manifestazioni di luce e colore.

Oso sperare che i principianti, dietro i suggerimenti dati, e lo studio del vero, possano, in non lungo tempo, acquistare una certa pratica della tavolozza, in modo da render non solo il lavoro gradevole, ma far loro gustare anche quelle soddisfazioni morali che l'arte serba gelosamente per i suoi appassionati cultori.

PREFAZIONE ALLA SESTA EDIZIONE

Lo scopo che mi sono prefisso col presente manuale fu raggiunto? Oso sperarlo; poichè, venuto alla luce timidamente, piuttosto esilino, grazie all'accoglienza straordinariamente favorevole fattagli, mai sperata: in pochi anni raggiunse uno sviluppo insolito, migliorando sempre; e per quanto la presente edizione possa dirsi l'ideale del dilettante di pittura, manca ancora di una cosa a cui l'autore non può supplire: la collaborazione dei dilettanti, la quale consiste nel chiedere schiarimenti, domandare consigli, fare osservazioni, notando le deficienze o le dimenticanze, ecc., insomma tutto quanto possa aiutare a preparare il materiale per una prossima nuova edizione, in maniera da prevenire ogni desiderio, qualunque bisogno; spianando così, nei limiti possibili, tutte le difficoltà che il principiante potrebbe incontrare nello studio della pittura.

Allora potrò sperare che i dilettanti mi saranno un pochino grati dall'aver contribuito, in qualche modo, ai loro progressi.

Bisuschio (prov. di Como), 9 febbraio 1919.

GIUSEPPE RONCHETTI.

INDICE DELLE MATERIE

PITTURA A OLIO

PARTE PRIMA.

Paesaggio.

PARTE SECONDA.

Figura.

PARTE SECONDA.

Figura-Ritratto.

MINIATURE

MISCELLANEA

MATERIALI
LORO USO E PREPARAZIONI

PITTURA A OLIO

PARTE PRIMA

PAESAGGIO.

CAPITOLO PRIMO

DISEGNO

I.

NOZIONI DI PROSPETTIVA

Preliminari.

Prima di poter disegnare dal vero con cognizione è necessario sapere perchè alcune linee che compongono un oggetto si allontanano, altre deviano e altre si scorciano.

L'occhio che avrà acquistato tale pratica diverrà, senza dubbio, un'abile guida della mano.

Per farsi un'idea chiara della direzione delle linee prospettiche, mettetevi in un angolo della camera e, a poca distanza dall'occhio, tenete una riga in modo che sia parallela a una delle pareti di fianco, e il suo filo segua la direzione della linea formata dall'incontro della parete col soffitto; nello stesso modo farete per la linea di terra, quella cioè formata dall'incontro della parete col pavimento.

Da questo vi sarà facile rilevare che la linea in alto sembra abbassarsi; l'altra, invece, alzarsi, e che, prolungate all'infinito, tendono a incontrarsi in un punto dirimpetto e all'altezza del vostro occhio.

Eccovi un altro esempio: guardate un uscio chiuso: vedrete che l'imposta combacia perfettamente coll'apertura. Apritelo per metà circa, verso di voi, e troverete che la porzione più avanzata dell'imposta (fig. 1) sembra più alta dell'apertura stessa. Passate nella camera contigua e guardate l'uscio dalla parte opposta (fig. 2). L'effetto sarà contrario, cioè la por-

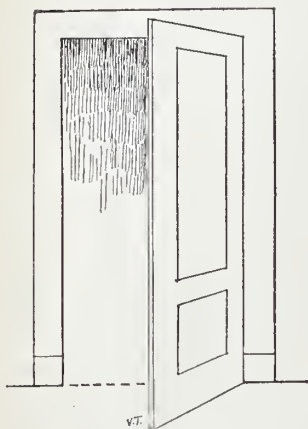



Fig. 1. Fig. 2.

zione dell'imposta, che prima sembrava più alt ora pare più bassa dell'apertura.

Coll'aiuto di queste osservazioni gli oggetti vi app riranno sotto aspetti prima affatto inosservati e i condurranno alla ricerca della forma *prospettica* di corpi. Questa vi farà comprendere le regole necessare per applicare, con cognizione, la prospettiva l paesaggio.

Studio a matita dal vero.

Munitevi di un album per disegno di media grandezza; di una matita piuttosto tenera, di una gomma elastica, del filo a piombo, e venite con me: cominceremo la prima lezione all'aperto.

Lezione prima.

Guardate: a sinistra una casupola, al suo fianco un albero, e per sfondo un piano che si estende per confinare col cielo (*Tav. I*).

Questo semplice soggetto può benissimo servire per le nostre prime lezioni. Sedetevi sul margine della strada e mettete mano agli arnesi da disegno.

Stendete il filo del piombino orizzontalmente davanti ai vostri occhi, e avrete la linea d'orizzonte. Sapete voi che cosa sia l'orizzonte? L'orizzonte è l'estremo limite visibile ove la terra sembra toccare il cielo. La superficie del mare, la quale, apparentemente, sembra un piano perfetto, ne dà il miglior esempio. A proposito dell'orizzonte, certamente avrete già osservato che esso sale e scende con voi stesso, e che si trova costantemente all'altezza del vostro occhio. Questo insegna e dimostra che, presso a poco, bisogna rappresentarlo alla metà del vostro disegno, perchè dovete includere nel medesimo *soltanto quella porzione del vero, che l'occhio vostro può perfettamente abbracciare, senza abbassare nè alzare la testa.*

Se lo collocate troppo basso, coloro che guarderanno il vostro disegno riceveranno l'impressione come se abbiate copiato il vero stando disteso per terra; se troppo alto, sembrerà che lo abbiate copiato stando sopra una torre. Voi direte che anche queste posizioni

d'orizzonte possono figurare in un disegno; è vero, ma per i principianti tali condizioni sono svantaggiose e troppo difficili.

Tracciate dunque la vostra linea d'orizzonte presso a poco alla metà del foglio, e, dopo aver osservato attentamente il vero, segnate le linee che si trovano al disopra dell'orizzonte; in seguito disponete quanto vedete al disotto del medesimo, confrontando con attenzione la posizione e la direzione di tutte le linee in rapporto alla posizione e direzione della linea d'orizzonte.

Badate che in questa indicazione sommaria bisogna assolutamente evitare i dettagli: bastano delle semplici linee d'insieme, che indichino però con precisione la posizione, l'estensione e la direzione delle masse.

Se osservate attentamente il vero, rileverete che la forma degli oggetti non si presenta unicamente sotto l'aspetto di combinazioni di linee, ma vi sarà evidente che il vero dà anche un effetto deciso di rilievo, il quale, nel disegno, e nei limiti possibili, si ottiene con la giusta disposizione dei *valori* del chiaroscuro. I valori sono i rapporti di tono, o più chiaramente, sono i gradi di forza o differenza di intensità di luce e di ombra che ha il chiaroscuro. Insomma i valori rappresentano tutte le gradazioni infinite e insensibili che dalla luce conducono all'ombra.

Osservando attentamente il vero vi sarà facile riscontrare tale differenza di valori: infatti, per quanto il cielo sia molto chiaro, la luce predomina però con maggior vigore sulla facciata destra della casupola, tutto il resto è meno chiaro del cielo. Esaminate bene questi rapporti e, dietro le vostre considerazioni, svolgete con precauzione l'ombreggiatura del vostro schizzo.

Guardate, per esempio, quale diversità di chiaro e

scuro nelle masse degli alberi! Le parti in ombra danno la profondità delle fronde. Mettete anche voi queste macchie scure nel vostro disegno, cercando in seguito di riprodurre tutti i toni intermedi, confrontando bene il loro valore in rapporto alla luce predominante.

Ora date uno sguardo generale al vostro disegno; non vi pare che le ombre messe per le prime si siano alleggerite per effetto di contrasto? Rinforzatele quindi nei massimi scuri; poi tratteggiate il cielo e le parti che richiedono delle gradazioni più o meno deboli; così il vostro lavoro presenterà un insieme intonato conforme al vero.

Per oggi basta sul vero; a casa continueremo la lezione studiando un po' di prospettiva, dandoci ragione di tutte le linee che nel vostro disegno salgono e scendono, mentre realmente, sul vero, la maggiore parte di esse sono orizzontali o verticali.

Continuazione della prima lezione.

Stendete il disegno sulla tavoletta, sul disegno, un foglio di carta trasparente e fissateli bene con quattro puntine.

Tracciate una linea indefinita che passi per gli angoli formati dal muro della casupola coll'incontro delle ali del tetto; tracciatene un'altra che segua la direzione del margine della strada; queste linee s'incontreranno in fondo, sul confine estremo del terreno. Dal punto d'incontro, o d'intersecazione di queste rette tirate una parallela al lato inferiore del foglio sottostante: sarà la linea d'orizzonte. Ora è facile verificare che tutte le linee, le quali sul vero correvano parallele a queste due linee prolungate fino all'orizzonte, si incontrano nel medesimo punto; come

quelle del muricciolo e quella che segna l'estremità superiore del fianco a destra del camino, ecc. (*Tavola II*).

Questo punto di comune incontro chiamasi *punto di vista*, il quale, in effetto, rappresenta quello che si trovava dirimpetto al vostro occhio, mentre copiavate il vero. Tutte le linee che fuggono perpendicolarmente verso l'orizzonte si congiungeranno in questo punto.

Se invece che sul margine della strada vi foste messo più a destra, il punto di vista, per mantenersi dirimpetto al vostro occhio, si sarebbe, con voi, spostato a destra, e le linee prospettiche, per raggiungerlo, si sarebbero allungate con maggior inclinazione; meno però quelle parallele alla linea d'orizzonte, cioè quelle dell'ala del tetto e del camino viste di fronte, le quali, come prima, si sarebbero mantenute orizzontali (*Tav. III*).

Se vi foste invece messo verso la sinistra, anche il punto di vista avrebbe seguito tale direzione, e le linee, per raggiungerlo, si sarebbero raddrizzate, raccorciando la facciata verso strada della casupola in modo d'essere appena visibile (*Tav. IV*).

Fin qui abbiamo parlato unicamente della posizione del punto di stazione, senza preoccuparci della sua distanza rispetto alla casupola; distanza che ha molta importanza nella prospettiva e che si trova così: trasportate la lunghezza reale della facciata verso strada della casupola (supponiamo che, ridotta in scala, sia eguale alla tratta *AB*) sulla linea di terra della facciata di fronte; unite il punto *A* coll'angolo *C* più lontano della casupola mediante una linea indefinita, la quale incontrerà la linea d'orizzonte in un nuovo punto chiamato *punto di distanza* (*Tav. V*). Questo nuovo punto si allontanerà tanto più dal punto di vista, quanto più vi allontanerete dalla casupola;

e quanto più vi allontanerete, tanto più la profondità *BC* tenderà a diminuire, e la linea *AC* s'inclinerà sempre più, per raggiungere la linea d'orizzonte in un punto necessariamente più lontano.

Ora, sapendo che le linee orizzontali perpendicolari alla linea d'orizzonte, quelle cioè che formano col suo incontro un angolo retto, si congiungono nel punto di vista, si avrà, che tutte le orizzontali le quali incontrando la linea d'orizzonte formano con essa un angolo di 45 gradi, cioè uguale a quello formato dalla diagonale di un quadrato, si congiungeranno nel punto di distanza; come sarà spiegato meglio in seguito.

Lezione seconda.

Ritorniamo sul vero e al medesimo posto di ieri; ma invece di metterci di faccia alla direzione della strada poniamoci obliquamente in modo che la facciata a destra della casupola sia veduta quasi direttamente di fronte.

Non vedete quanti cambiamenti avvennero nelle linee? Non vi sembra mutato perfino il paesaggio, quantunque si vedano ancora le stesse cose?

E perchè? Perchè il punto di vista, che ieri si trovava di rimpetto e al di sopra della strada, ora si è talmente spostato , da trovarsi sulla casupola stessa. Il paesaggio dunque subisce questa trasformazione unicamente per causa dello spostamento del punto di osservazione o di stazione (*Tav. VI*).

Esaminiamo un po' attentamente questi cambiamenti: tanto il culmine del tetto quanto le linee che prima erano parallele all'orizzonte, ora sembrano inclinate, e le linee che seguono la strada e quella che passa per gli angoli formati dall'incontro delle ali

del tetto col muro invece di andare, come prima, verso il punto di vista, allungandosi considerevolmente, s'incontrano ancora sull'orizzonte, ma lontano dal punto di vista. Ecco gli effetti prodotti dal piccolo spostamento che avete fatto verso la vostra destra, e che vi mise di sbieco, in senso obliquo rispetto alla facciata della casupola. Come rileverete facilmente, qui il punto di vista (*V*) non ha più nulla a che fare con le linee prospettiche, perchè esse, senza toccarlo, corrono, a destra e a sinistra, verso il punto di *fuga*. Se esaminate attentamente gli spazi troverete: quelli che prima erano stretti ora si sono allargati e viceversa, quelli che erano larghi si sono ristretti. La facciata della casupola, che ieri era volta direttamente verso di voi, prima non poteva starci tutta nel foglio; mentre ora, oltre a starci benissimo, altri oggetti potrebbero aver posto alla sua sinistra.

Per farvi capire meglio quanto abbiamo finora studiato sul vero, troviamo utile spiegare le regole principali su cui si basa la prospettiva, la quale ha lo scopo di sostituire a un oggetto la sua immagine delineata su una superficie piana posta fra l'osservatore e l'oggetto medesimo.

Immaginatevi che tra il vostro occhio e i diversi oggetti di una veduta, come sarebbe un paesaggio, vi sia una lastra di vetro verticale. I raggi visuali che giungono sopra i diversi contorni della veduta incontrano ciascheduno la lastra in un punto. Se questi raggi lasciassero un'impronta sopra la lastra nel punto d'incontro, il sistema di tutti questi punti formerebbero tante linee rette o curve disegnate sopra la lastra medesima. Se inoltre gli spazi intermedi avessero le medesime ombre e le stesse tinte che hanno gli oggetti reali, è evidente che si potrebbe sopprimere il paesaggio, mentre il disegno figurato sulla lastra basterebbe a produrre agli occhi nostri

la medesima impressione: l'imagine rappresentata farebbe le veci dei medesimi corpi, e se ne vedrebbero sempre i contorni come se veramente esistessero: si avrebbe in una parola, le stesse apparenze. Quest'imagine è la prospettiva di cui devonsi disegnare e dipingere le figure, e, praticamente, la lastra trasparente è rappresentata dalla superficie su cui si disegna o dipinge.

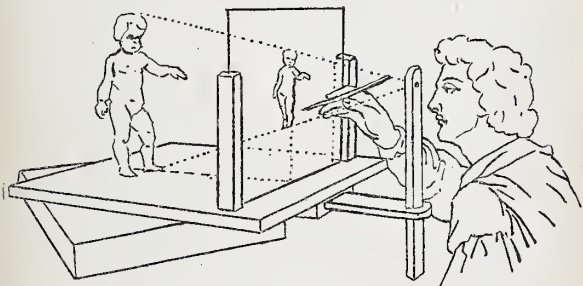



Fig. 3.

Per farsi un'idea precisa del principio su cui si basa la prospettiva, il miglior modo è quello di disegnare meccanicamente l'imagine prospettica di un oggetto, mediante un apparecchio simile a quello rappresentato nella fig. 3, di facile costruzione, e composto di un'assicella rettangolare su cui è fissata verticalmente una lastra di vetro, parallela a un lato dell'assicella che serve da sostegno all'oggetto da riprodursi; mentre la lastra di vetro serve da superficie per il disegno. Il braccio ad angolo retto sul davanti, scorrevole, serve da traguardo e può essere avvicinato o allontanato dal vetro secondo la grandezza della riproduzione desiderata.

Ammesso che, con l'apparecchio, si voglia ottenere l'imagine di una statuetta.

Guardando la statuetta attraverso il foro oculare, con la punta di una penna carica d'inchiostro di Cina, denso, si seguono sulla lastra di vetro i contorni apparenti della statuetta, in questo modo si avrà una imagine perfettamente esatta del modello. Poichè è evidente, finchè si tratta del contorno, che ora la statuetta può essere levata, mentre le linee tracciate sulla lastra di vetro ridaranno sempre all'occhio la medesima impressione, come l'originale prima esistente.

Ora, che cosa avvenne in ciò riguardo al contorno? Evidentemente quanto segue: da ogni punto del contorno apparente del modello andò all'occhio un raggio luminoso, e là, dove questo raggio attraversò la lastra di vetro, era l'imagine di quei punti. La punta della penna seguì in un dato ordine tutti questi punti di trapasso sulla lastra di vetro, e con la traccia lasciata indietro segnò stabilmente sulla lastra il luogo di ciascheduno.

Quantunque non con un simile procedimento, tuttavia un modo di rappresentazione affatto eguale forma la base di qualunque disegno prospettico: l'oggetto da rappresentarsi o è realmente davanti agli occhi, oppure lo si imagina tale, e in una situazione stabilita.

Tra questo oggetto e l'occhio è immaginato un piano innalzato verticalmente; da ogni punto visibile dell'apparente contorno dell'oggetto da rappresentarsi va verso l'occhio un raggio luminoso, e sul piano verticale si deve decidere il luogo in cui il raggio lo attraversa o interseca. Praticamente, non si determina ogni punto del contorno, ma solamente il numero necessario per il disegno; per una retta per esempio, bastano i suoi punti estremi.

Ora, dal disegno prospettico ottenuto meccanicamente, passiamo a quello svolto geometricamente. L'assicella su cui si trovano gli oggetti a copiarsi, considerata nella prospettiva come una superficie piana orizzontale, chiamasi *piano obbiettivo* o *piano descrittivo.*

La lastra di vetro, posta verticalmente, anch'essa ritenuta nella prospettiva una superficie piana, senza spessore, dicesi *quadro* o *piano prospettico.*

Così, nella fig. 4, il rettangolo *R S U* rappresenta il piano obbiettivo orizzontale; il rettangolo *H L T H* rappresenta il quadro, e *L T*, cioè l'intersecazione del piano obbiettivo col quadro, dicesi *linea di terra.*

Sia *O* l'occhio dell'osservatore, il quale è considerato come un punto.

Dall'occhio immaginate una retta abbassata verticalmente, e *P* sia il luogo dove questa linea incontra il piano obbiettivo; il punto *P* chiamansi *piede dell'osservatore*; *O P* è l'altezza dell'occhio al di sopra del piano obbiettivo.

Da *O* immaginate un'altra linea retta tirata perpendicolarmente verso il quadro, *V* è il luogo in cui questa linea incontra il quadro.

La lunghezza di questa linea (*O V*) rappresenta la distanza dell'occhio dal quadro, e come sappiamo già, tale tratta chiamasi *distanza.*

V rappresenta il *punto di vista* del quadro. Occhio e punto di vista sono due punti affatto diversi che non devono assolutamente essere confusi fra loro.

Sul quadro, attraverso il punto di vista, immaginate tirata una retta *HH* a livello od orizzontale, i cui singoli punti sono situati tanto in alto sopra la linea di terra quanto l'occhio sopra il piano obbiettivo. Questa linea a livello chiamasi *orizzonte del quadro* o, semplicemente, *orizzonte.*

Linea di terra e orizzonte, punto di vista e punto di distanza sono le quattro cose che nella costruzione di qualunque disegno prospettico devono essere fissate prima di tutto.

Ciò premesso, supponiamo che si debba disegnare una linea orizzontale parallela alla linea di terra, per esempio la retta *AB*, posta sul piano obbiettivo. I raggi visuali che dall'occhio vanno ai punti estremi di questa linea sono resi percettibili mediante le linee *OA* e *OB*. Ammesso che attraversino il quadro in *a* e *b*, così la retta *a b* sarebbe l'imagine prospettica di *A B*. Per determinare sul quadro la posizione di *a* e *b* non è difficile, e l'operazione consiste nel condurre i raggi visuali *O A* e *O B*, che dall'occhio vanno alle estremità di *A B*, e, dalle medesime, tracciare le rette *Ae* e *Bf*, che vanno perpendicolarmente verso la linea di terra, ottenendo così nel loro incontro i punti *e* e *f*, i quali, congiunti col punto di vista mediante i raggi *Ve* e *Vf*, nella loro intersecazione coi raggi visuali *O A* e *O B*, daranno i punti *a* e *b*, e congiungendoli con la retta *a b*, si avrà l'imagine di *A B*, vista dal punto *O*.

Ma così non si può operare su un foglio di carta, su una superficie piana, sulla quale non è possibile rappresentare tutti i punti necessari alla costruzione del disegno prospettico nella loro giusta posizione.

Ora, se si ruota il punto dell'occhio *O* attorno al punto di vista *V* sulla linea d'orizzonte, si avrà il punto di distanza *D*, il quale conseguentemente dista dal punto *V* sulla linea d'orizzonte medesima quanto esso punto dista dall'occhio dell'osservatore.

Ciò fatto, staccando la porzione *L T U S* del piano obbiettivo, compresi i raggi visuali *O A* o *O B*, si avrà la fig. 5.

Ribaltando in seguito l'altra porzione del piano obbiettivo si avrà la fig. 6, in cui sono compresi tutti

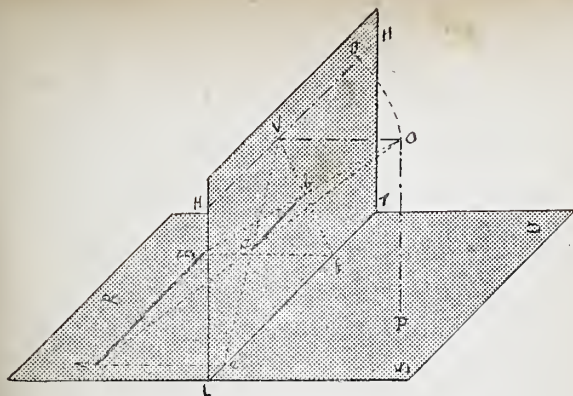



Fig. 4.

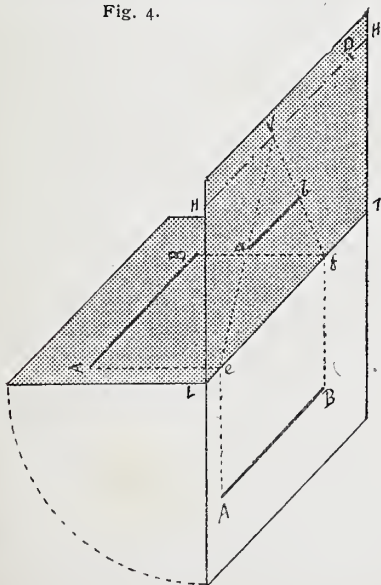



Fig. 5.

i punti necessari per ottenere l'imagine prospettica della retta *AB*, su un unico piano verticale, e nel modo seguente.

Facendo centro in *e* e *f* (fig. 7), col raggio *eA* e *f B*, si trasportano i punti *A*, *B* in *a'* e *b'* sulla *L T*, linea di terra del quadro, prolungata; e congiungendo *a'*, *b'* col punto di distanza *D*, le linee *a' D* e *b' D* taglieranno i raggi *V e* e *V f*, rispettivamente, nei punti *a* e *b*, i quali, congiunti, in *a b* danno l'imagine prospettica di *A B*.

Infine, immaginando la fig. 7 girata in una posizione direttamente di facciata si avrà la fig. 8, che rappresenta il disegno prospettico normale.

Questo è il principio su cui si basano quasi tutte le costruzioni prospettiche.

Tornando ora alla nostra casupola, spiegheremo meglio le due principali vedute d'effetto diverso osservato sul vero, con l'aiuto di un quadrato in prospettiva.

Supponiamo che nell'effetto rappresentato nella Tav. V, la posizione della casupola rispetto alla linea di terra sia indicata dal quadrato *ABCE*, il quale può benissimo rappresentare la pianta geometrica della casupola; *V* sia il punto di vista e *D* il punto di distanza (fig. 9).

Se vi ricordate, abbiamo detto che le linee orizzontali perpendicolari alla linea d'orizzonte, quelle cioè che formano col suo incontro un angolo retto, si congiungono nel *punto di vista*; e che tutte le orizzontali le quali incontrando la linea d'orizzonte formano con essa un angolo di 45 gradi, cioè eguale a quello formato dalla diagonale di un quadrato, si congiungono nel *punto di distanza*.

Ora, essendo le linee *A E*, *B C* (fig. 9) realmente perpendicolari alla linea di terra, e per essere questa parallela alla linea d'orizzonte, risulta che le proie-

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.

zioni di *A E* e *B C* dovranno per forza cadere perpendicolarmente anche sulla linea d'orizzonte; e sapendo che tutte le linee perpendicolari alla linea d'orizzonte si incontrano nel punto di vista, per conseguenza queste perpendicolari, prospetticamente, dovranno incontrarsi nel punto *V*. Congiungetelo quindi coi punti *A* e *B*.

Facendo centro in *A*, trasportate il punto *E* sulla linea di terra, in *e*; poi congiungete *e* col punto di distanza *D*, e, prospetticamente, otterrete un angolo retto *e A E'*, ed essendo i lati *e A*,

A E' eguali; *e E'* rappresenta perciò la diagonale di un quadrato in prospettiva.

Conducendo da *A* una diagonale al punto di distanza *D* otterrete il punto *C'*. Congiungendo *E'* con *C'* avrete la prospettiva del quadrato *A B C E*.

Se tracciate le diagonali *e E* e *A C*, la prima corrisponderà alla diagonale prospettica *e E'*, la seconda, alla *A C'*.

Ma quest'operazione può essere semplificata, poichè per ottenere un quadrato in prospettiva bastano soltanto un lato *A B* sulla linea di terra *L T*, e una

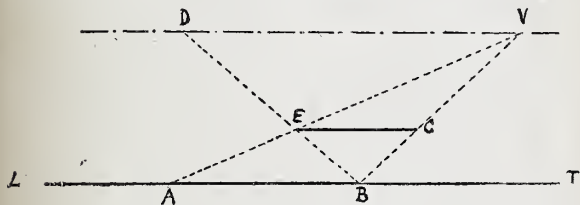



Fig. 10.

diagonale, *B D*, che vada al punto di distanza *D* (fig. 10), con cui si ottiene il punto *E*, che determina la lunghezza prospettica del lato *A E*; e conducendo da *E* una parallela alla linea di terra, il suo incontro col raggio visuale *V B* completerà il quadrato *ABCE* in prospettiva.

Riguardo all'cffetto della Tav. VI, supponiamo che la posizione della casupola rispetto alla linea di terra sia rappresentata dal quadrato *ABCE* (fig. 11).

Dai punti *A B C E*, angoli del quadrato, innalzate *A a*, *B b*, *C c*, *E e* perpendicolari alla linea di terra; poi congiungete *a*, *b*, *c*, *e* col punto di vista *V*.

Col centro in *a*, *b*, *c*, *e*, trasportate successivamente i punti *A*, *B*, *C*, *E* sulla linea di terra, in *a'*, *b'*, *c'*, *e'*;

Fig. 11.

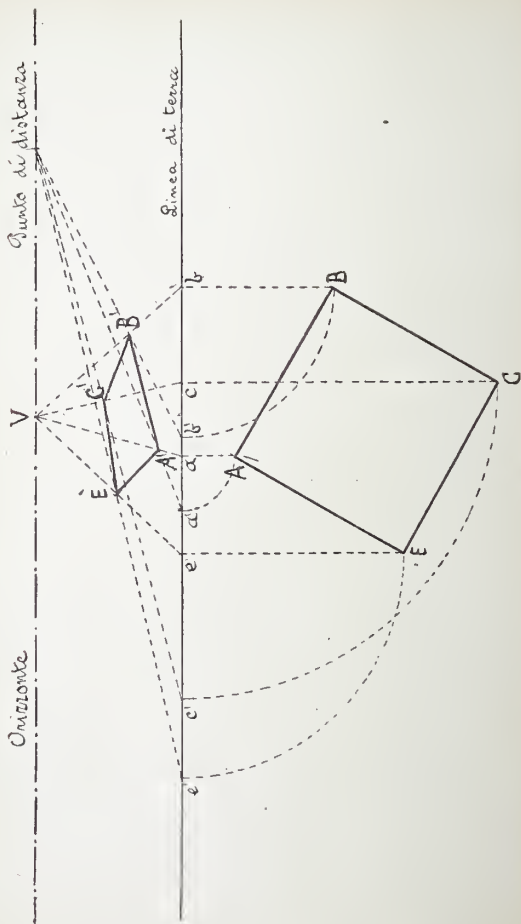
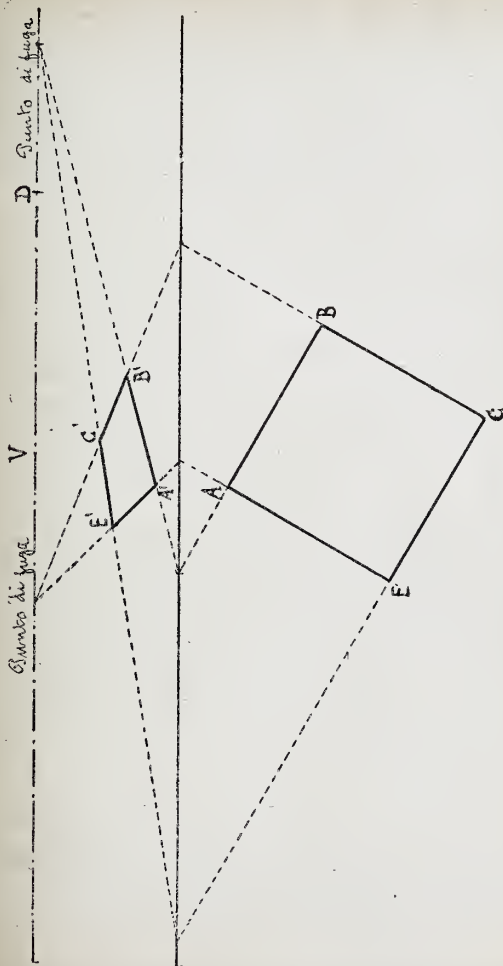



Fig. 12.

i quali segneranno la rispettiva distanza dei punti *A*, *B*, *C*, *E* dal quadro. Ciò fatto, da *a'*, *b'*, *c'*, *e'* conducete delle diagonali che vadano al punto di distanza ottenendo così i punti *A'*, *B'*, *C'*, *E'*, che, congiunti, vi daranno la posizione prospettica del quadrato *A B C E*; il quale, come prima, può benissimo rappresentare la pianta geometrica della casupola di nostra conoscenza.

Ripassate all'inchiostro la linea d'orizzonte, la linea di terra, e i due quadrati, poi cancellate tutti i tratti sussidiari a matita (fig. 12).

Ciò fatto, prolungate i lati *A' B'*, *E' C'* e *A' E'*, *B' C'* del quadrato in prospettiva, e vedrete che i primi s'incontrano, a destra del punto di vista *V*, nel medesimo punto sulla linea d'orizzonte, il quale è il punto di fuga dei lati *A B* e *E C*; e i secondi s'incontrano, a sinistra del punto di vista *V*, in un punto che è il punto di fuga dei lati *A E* e *B C* del quadrato *A B C E*, visto dal punto di stazione dirimpetto al punto di vista *V*.

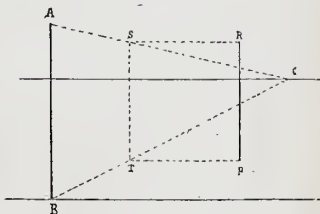
Se prolungate anche i lati del quadrato che rappresenta la pianta geometrica della casupola, essi, necessariamente, incontreranno la linea di terra nei medesimi punti d'intersecazione del prolungamento dei corrispondenti lati del quadrato in prospettiva.

Conoscendo le dimensioni, qualunque superficie piana può essere messa in prospettiva nel modo insegnato nella fig. 11.

Qualora si dovesse mettere in prospettiva una superficie rotonda, o contenente delle curve, basterà fissare sulla curva una serie di punti, trovare la loro posizione prospettica, e, come per il quadrato, congiungendo i punti ottenuti, si avrà la linea curva in prospettiva. La proiezione di un circolo, per esempio, darà un'ellisse, e questa a sua volta può, in cert casi, dare benissimo un circolo.

Prima di chiudere queste brevi nozioni di prospettiva è necessario occuparci anche delle altezze. Voi sapete, per pratica, che la forma apparente di un oggetto rimpiccolisce in rapporto alla sua distanza, e sapete pure, che le linee le quali costituiscono il contorno di un oggetto, prolungate all'infinito, si incontrano in un punto di fuga situato sulla linea d'orizzonte. Volendo determinare la grandezza prospettica di un oggetto bisogna però prima conoscere la sua grandezza reale.

Fig. 13.

Ecco un esempio: supponete che *AB* rappresenti la reale altezza di una verticale data, di cui si vuol avere l'imagine prospettica in lontananza. Congiungete le estremità *A B* col punto *c*, situato sulla linea d'orizzonte, e otterrete il triangolo *A B c*. Tutte le linee verticali confinate dai lati *A c*, *B c*, rappresenteranno l'altezza *A B* più o meno in lontananza (fig. 13).

Volete avere l'altezza prospettica della *AB*, innalzata sul punto *P*?

Conducete un'orizzontale che da *P* vada a incontrare la *Bc*, in *T*, dove innalzerete la verticale *TS*; trasportate l'altezza *TS*, verticalmente, sul punto *P*, e in *PR* avrete l'altezza richiesta.

II.

TEORIA DELLE OMBRE.

Lezione terza.

In questa lezione tratteremo della forma e della direzione delle ombre portate, le quali occupano una parte importantissima nel paesaggio.

Immaginate di trovarvi in aperta campagna e che il sole cominci a mostrarsi vagamente sull'orizzonte. Voi vedrete che le piccole prominenze di terreno a voi vicine getteranno dietro a sè una lunga striscia d'ombra, e che quella degli oggetti più alti, alberi, case, ecc., sarà talmente allungata da riuscire quasi impossibile distinguerne la fine.

Coll'alzarsi del sole, vedreste che, poco a poco, queste ombre si raccorceranno facendosi sempre più decise; e che a mezzogiorno diventeranno corte il massimo possibile; per poi, col declinare del sole, allungarsi di nuovo, gradatamente, nel senso opposto e in modo che al tramonto ridiventeranno smisurate e pallide come erano al mattino. Nascostosi il sole dietro l'orizzonte, le ombre si fonderanno coll'immensità del crepuscolo.

Graficamente, coll'aiuto della fig. 14, è facile spiegare tale effetto prodotto dalla luce.

Ammettete che il semicircolo *AG* rappresenti il corso apparente del sole intorno alla terra, rappresentata dalla linea *GA*.

Il sole, nel levare, in *A*, illumina di facciata il piolo *PS*, il quale, interrompendo il corso dei raggi solari, non permette loro di raggiungere la superficie opposta della terra. Arrivato il sole nel punto *B*, i suoi raggi, dopo aver incontrato la sommità *P*, prosegui-

ranno senza ostacolo toccando il terreno in *o*, proiettando così l'ombra del piolo in *S o*. Salito il sole in *C*, l'ombra si raccorcerà in $S\,o^1$, fin che, a mezzogiorno, arrivato alla sommità del suo corso, in *D*, l'ombra scomparirà completamente; teoricamente però, perchè nella posizione geografica in cui ci troviamo il sole non si trova mai verticalmente sopra la nostra testa. Percorsa questa tratta di ascensione, il sole co-

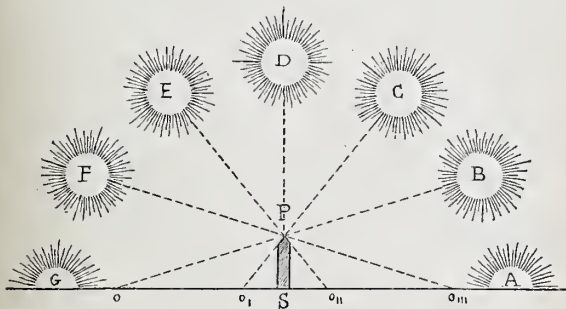



Fig. 14.

mincerà a declinare e l'ombra prenderà successivamente le lunghezze So^{11} — So^{111}, ecc.

Da quanto abbiamo esposto è evidente che per disegnare le ombre bisogna prima non solo conoscere la posizione del sole, ma anche la direzione dei suoi raggi. Il sole, rispetto a noi e al disegno, può avere tre differenti posizioni ben distinte, cioè: può esserci di fianco, e in questo caso i suoi raggi si dirigeranno parallelamente; può esserci di fronte, e le ombre si proietteranno verso di noi; infine, può esserci a tergo, allora le ombre fuggiranno da noi dirigendosi verso l'orizzonte.

Per determinare le ombre, la condizione più facile è quella in cui il sole si trova di fianco al disegnatore (*Tav. VII*).

In questo caso, data la direzione dei raggi, basterà condurre delle linee parallele a questa direzione, le quali passino per la sommità, e delle orizzontali che passino per il piede o base degli oggetti illuminati, e congiungendo i punti d'intersecazione delle parallele ai raggi solari, che passano per la sommità degli oggetti, con le orizzontali, che passano per la base degli oggetti, si avrà il giusto confine delle ombre portate.

Quando però il sole si trova dirimpetto al disegnatore, allora l'operazione diventa un po' più complicata; poichè il sole può benissimo trovarsi di fronte senza figurare nel disegno. In ogni modo però, visibile o non visibile nel disegno, per poter ottenere le ombre mediante regole prospettiche, è assolutamente necessario che il sole trovi posto sul foglio di carta su cui devesi svolgere l'operazione.

Ammettiamo, quindi, che il sole si trovi in *S*. Eccovi l'operazione per trovare l'ombra degli oggetti che si trovano nella *Tav. VIII*.

Proiettate il centro del sole, verticalmente, sulla linea d'orizzonte, in *P*; da *P* conducete delle rette che passino per dati punti della base degli oggetti che gettano l'ombra ; indi, dal punto *S*, conducete altre rette che passino per la sommità degli stessi oggetti: congiungendo i punti d'intersecazione ottenuti, avrete i confini delle ombre portate. L'ombra del corpo avanzato *B*, proiettata sulla superficie verticale *MN*, si ottiene trasportando l'altezza del sole perpendicolarmente sul punto di vista, *V*. Il resto dell'operazione è identica alla precedente.

In ultimo, quando il sole si trova a tergo del disegnatore, e che gli oggetti sono presso a poco illumi-

nati di facciata, le ombre, come si disse, fuggono verso l'orizzonte; e per ottenere gli sbattimenti si fissa, nella parte opposta del sole, al disotto e ugualmente distante dalla linea d'orizzonte, un punto d'operazione. Cioè a destra, se il sole trovasi a sinistra, c viceversa.

Ecco un esempio: *Tav. IX*. Sia *S* il punto opposto al sole e *P* la sua proiezione sulla linea d'orizzonte. Congiungendo *P* con la base degli oggetti che danno ombra, e *S* con la sommità dei medesimi, e unendo nell'ordine dovuto i punti d'intersecazione di queste linee, avrete il confine delle ombre portate.

III.

RIFLESSI NELL'ACQUA

Lezione quarta.

Prima di tutto si deve ammettere quanto segue:

L'imagine di un punto che si riflette nell'acqua appare tanto profonda, quanto tale punto è realmente distante dalla superficie cristallina.

Così, per esempio, l'imagine di un palo perpendicolare alla superficie dello specchio d'acqua sarà eguale all'altezza emergente del palo stesso, e il riflesso sembrerà un suo prolungamento (*Tav. X*).

Devesi inoltre ammettere che i riflessi delle linee parallele si mantengono sempre paralleli al livello dell'acqua.

Ciò premesso, è facile capire che per ottenere il riflesso del lato di fronte del muraglione (*Tav. X*), basterà prendere l'altezza fuori d'acqua e trasportarla sotto la sua superficie.

Ma per ottenere il riflesso dell'altro lato, in scorcio,

bisogna ricorrere ad un'altra operazione; perchè dirigendosi le sue linee orizzontali verso il punto di vista *V*, anche le loro imagini riflesse devono necessariamente avere il medesimo punto di fuga *V*.

Queste poche e brevi lezioni, se capite perfettamente, sono sufficienti per orientarsi copiando dal vero, senza il bisogno di ricorrere sistematicamente alle regole insegnate, a meno che, davanti al vero, vi troviate in momenti d'incertezza, tanto più trattandosi di certi effetti prospettici o di sbattimenti complicati che richiedono una forma precisa, e non resa a caso.

Chi desiderasse conoscere a fondo la prospettiva applicata al paesaggio, ricorra alla *Grammatica del disegno* (Manuali Hoepli).

CAPITOLO SECONDO

COLORE

I.

UN PO' DI SCIENZA DEI COLORI

Tinta e tono.

In generale, dicesi *tinta* la gradazione di colore; e *tono*, la gradazione di chiaroscuro.

Così, per esempio, mescolando con l'oltremare pochissimo verde o rosso, si otterranno sempre *tinte* azzurre, le quali però, oltre a essere differenti fra loro di colore, saranno anche diverse di quello dell'oltremare.

Mentre mescolando coll'oltremare il bianco o il nero, si otterrà sempre un azzurro normale; ma nel

primo caso sarà di *tono* più chiaro, e nel secondo, di *tono* più scuro di quello dell'oltremare.

Si usano sovente le voci: *tinta calda, tinta fredda.* Tinta calda è quella di colore acceso, vi dominano, per esempio, il ranciato, l'ocra bruciata, e quasi tutti i colori gialli e rossi in generale. Tinta fredda, al contrario, quella in cui domina il verde e l'azzurro e specialmente il grigio ottenuto col bianco e nero, senza mistura di colori rossi o gialli. Il bianco, il nero e diverse specie di grigi sono colori di *tinta neutra.*

Contrasti dei colori.

Se, dopo aver coperto gli altri dischetti della *Tavola XI*, per quindici o venti minuti secondi, fissate intensamente il dischetto rosso, per esempio, e poi guardate un foglio di carta bianca, vedrete comparire l'imagine di un dischetto verde. Mentre, nello stesso modo, fissando il dischetto verde, vedrete comparire un dischetto rosso.

Questo fenomeno della vista chiamasi *contrasto successivo,* perchè si riferisce a colori veduti successivamente.

Ripetendo l'esperimento con gli altri colori vedrete che il giallo suscita il violetto; l'azzurro il ranciato, e viceversa.

Il colore suscitato da un altro colore dicesi *complementare* a quello che lo ha originato.

Così il *rosso* è complementare del *verde*, e viceversa; il *giallo* è complementare del *violetto*, e viceversa; l'*azzurro* è complementare del *ranciato*, e viceversa.

Confrontando attentamente il dischetto giallo isolato con quello sul fondo azzurro (*Tav. XII*), coprendo gli altri dischetti e i rettangoli, troverete che il giallo di quest'ultimo dischetto non pare come quello del dischetto centrale, di tinta pura,

ma di un giallo tendente leggermente al gialloranciato; quantunque il giallo dei due dischetti sia identico di tinta.

Questo effetto chiamasi *contrasto simultaneo*, perchè i colori sono veduti nello stesso tempo.

Così il dischetto rosso sul fondo giallo, per effetto di contrasto, si fa porpora; e quello azzurro sul fondo rosso si fa verdognolo, in confronto dei rispettivi dischetti centrali rosso e azzurro.

Mentre confrontando i dischetti centrali con quelli a destra, non si trova alcuna modificazione sensibile, ma quelli laterali sembrano più brillanti, perchè i dischetti si trovano su un fondo del loro colore complementare.

Da questi esperimenti risulta, dunque, che l'occhio, fissando un colore, tende a vedere il suo complementare, il quale, mescolandosi col colore fissato, ne modifica la tinta.

Contrasto dei colori col bianco, il nero e il grigio.

Se confrontate il dischetto giallo sul fondo bianco con quello sul fondo nero (*Tav. XIII*), vedrete che il giallo del primo dischetto sembra più scuro e sporco, come se fosse leggermente appannato di grigio; in confronto del dischetto sul fondo nero, il quale appare di un giallo puro e brillante.

Tale modificazione avviene anche in tutti gli altri colori: cioè il nero a contatto di un colore lo fa più bello e più brillante; mentre il bianco tende a sporcarlo, facendolo più sbiadito e più scuro.

Ora, passando al grigio, se confrontate fra loro gli anelli grigi — che sono tutti di una tinta identica — su un fondo di colore diverso (*Tav. XIV*), a prima vista gli anelli non presentano alcuna differenza

sensibile; ma fissandoli separatamente vedrete che a poco a poco prenderanno un'intonazione del colore complementare del fondo su cui si trovano.

Così l'anello sul fondo verde, per esempio, appare di tinta rosea, mentre quello sul fondo rosso si fa verdognolo.

Coprite la tavola con la carta velina: l'effetto sarà ancora più marcato.

Se l'anello è bianco o nero, l'effetto di contrasto è meno sensibile.

❦

Fra gli esperimenti del contrasto dei colori sono molto interessanti i seguenti.

Su un foglio di carta bianca, posto direttamente sotto la luee della finestra, si poggi verticalmente un vetro colorato, rosso, per esempio, mettendo di dietro al vetro un oggetto opaeo: la sua ombra non apparirà nera o del colore del vetro, come si supporrebbe, ma del suo colore complementare.

Verso sera, mettendo un moccolo acceso su un foglio di carta bianca, piantando, fra la candela e la luce crepuscolare, una matita in modo che l'ombra prodotta dalla candela sia eonvenientemente illuminata dalla debole luce del giorno: l'ombra apparirà del più bello azzurro.

Se, di giorno, si tiene verticalmente una matita vicino a una candela accesa, su un foglio di carta bianca posto in un luogo in cui la matita abbia da produrre due ombre divergenti: l'ombra prodotta dalla luce naturale risulterà ranciata e quella prodotta dalla candela, azzurra.

Volendo far attenzione, tanto nella natura quanto

nella vita comune s'incontrano degli esempi bellissimi di contrasto.

Così noi vediamo all'occidente il cielo quasi verde, allorchè si mostra fra le nubi fortemente illuminate e di colore acceso; talvolta scorgiamo i monti lontani di un color violetto e il cielo stesso assumere un colore verdognolo; in questo caso, anzi il contrasto può essere talmente marcato da far parere violetti, nelle parti più scure, anche i corpi relativamente più vicini: le falde di terra lavorata, le ombre portate su di essa dagli alberi, ecc. Alla luce giallastra del sole che tramonta la superficie della neve assume per contrasto un colore splendente azzurrognolo.

Camminando sull'imbrunire lungo un sentiero fra i prati, talvolta si vedono i tronchi degli alberi e il sentiero assumere un colore rossastro. In un cortile selciato di pietre grige e chiazzato di macchie d'erba, il verde appare più fresco, quando sul tramonto le nubi gettano sulle pietre una luce rosea appena sensibile. Una casa grigia veduta attraverso griglie verdi sembra rossastra.

Contrasto dei toni.

Guardando comparativamente a due a due i quattro rettangoli grigi nella *Tav. XV*, troverete che il rettangolo grigio più scuro, che si trova contiguo al più chiaro, sembra più intenso dell'altro rettangolo scuro isolato; mentre quello chiaro appare più chiaro dell'altro isolato. E scorgerete che il contrasto è più sensibile nelle parti più vicine, in modo che pare di vedere una sfumatura in senso inverso nei due retangoli.

Lo stesso fenomeno si verifica in due toni diversi dello stesso colore.

Se invece di due toni distinti di uno stesso colore, se ne guardano un maggior numero, allora si osserva che i diversi rettangoli, invece di presentare una superficie, come presentano quando gli uni sono discosti dagli altri, sembrano digradati od ombreggiati, ma in modo che gli estremi lo sono da una sola parte e quelli intermedi si presentano come se fossero scanalati, poichè il contrasto ha luogo per le due parti.

Dell'importanza dei contrasti nella pittura.

Che cosa s'impara dai contrasti dei colori?

Riguardo al *contrasto simultaneo*, s'impara, che quando nello stesso tempo si guardano attentamente due oggetti colorati, nè l'uno nè l'altro appare del suo colore particolare, cioè tale come apparirebbe veduto separatamente; ma di una tinta che risulta dal suo colore speciale e il colore complementare dell'altro oggetto.

D'altra parte, se i colori degli oggetti non sono dello stesso tono, quello di tinta più chiara sarà schiarito, e quello di tinta più scura, scurito.

Conoscendo questi effetti, si saprà valutare il colore particolare di ciascuna parte del modello e le modificazioni di tono e di tinta prodotte dai colori contigui. Si sarà allora meglio preparati a imitare ciò che si vede, che nel caso in cui si ignorassero tali effetti.

Si percepiranno anche delle modificazioni che, se non sfuggirono per la loro debole intensità, fossero state trascurate; perchè l'occhio è suscettibile ad affaticarsi, specialmente quando cerca di interpretare le modificazioni la cui causa è sconosciuta, e che non sono ben distinte.

Riguardo al *contrasto successivo*, s'impara che l'oc-

chio, dopo aver osservato un colore per un dato tempo, acquista la tendenza di vedere il suo colore complementare, e siccome questa tendenza è di una certa durata, non solo avviene che gli occhi del pittore, così modificati, non possono vedere giustamente il colore che ha guardato per qualche tempo, ma anche un altro colore a cui rivolgesse lo sguardo; perchè tale modificazione rimane.

Così che, conforme al contrasto successivo, l'occhio vedrà, non il colore che lo colpisce nel secondo luogo, ma il risultato di questo colore e il colore complementare di quello veduto prima; e non è l'apparenza reale del colore materiale che sia cangiata, ma un effetto dell'occhio, il quale tendendo a vedere la luce bianca, passando a traverso certi periodi successivi, fa sembrare il colore modificato.

Da ciò è evidente, quindi, quanto il pittore sia soggetto a vedere i colori del modello inesattamente, e che, volendo imitarlo fedelmente, deve copiarlo diversamente di quello che appare.

A tutta prima, sembrerebbe che tale fenomeno farebbe sorgere una gran difficoltà e incertezza nel tentare l'imitazione degli oggetti colorati. E ciò s'incontrerebbe senza dubbio qualora si ignorasse la legge che regola gli effetti di contrasto; la cui influenza nella pittura ve la mostreranno i seguenti esempi pratici.

Supponiamo che dobbiate imitare una stoffa bianca con due bordi contigui, uno rosso e l'altro azzurro; se conoscete gli effetti di contrasto, saprete che ciascuno di questi colori è cangiato per causa del loro contrasto reciproco; così il rosso, a seconda della sua distanza dall'azzurro, si fa più o meno ranciato, e l'azzurro, più o meno verdognolo. Voi saprete, perciò, che la sfumatura verde sull'azzurro e la sfumatura ranciata sul rosso dipendono unicamente dal con-

trasto; per conseguenza, dipingendo i bordi semplicemente col rosso e l'azzurro, senz'altro, otterrete l'effetto desiderato.

Supponiamo ancora che il soggetto rappresenti un motivo d'ornato grigio su un fondo giallo, sia il fondo di carta, seta, cotone o lana; conforme al suo contrasto l'ornato apparirà di colore lilla o violetto.

Se conoscete l'effetto dei contrasti, copiando tale motivo, faccia esso parte di una tappezzeria o di un drappo, saprete che potete riprodurlo fedelmente col grigio schietto.

Ma se non conoscete l'influenza reciproca dei colori, dovendo necessariamente imitare ciò che vedete, nel primo esempio, per istinto, aggiungerete il verde all'azzurro e il ranciato al rosso; come, nel secondo caso, dipingerete un ornato più o meno violetto su un fondo giallo. Ora che cosa risulterebbe? Non essendo l'imitazione fedele, sarà sempre esagerata di colore. Supponiamo, per esempio, che dapprima abbiate indovinato perfettamente le tinte corrispondenti alle modificazioni verificate nel modello; ma, messo il colore sulla tela, accorgendovi dell'esagerazione della vostra imitazione, non l'abbiate poi ritoccata sufficientemente per produrre un effetto perfettamente fedele. E qualora riusciste ad ottenere questo risultato, non lo sarebbe che dopo tentativi più o meno numerosi e aver cancellato quanto fu fatto prima.

Come nel secondo caso, anche trovando sulla tavolozza un grigio violetto perfettamente intonato con la modificazione prodotta dal contrasto; messa la tinta sulla tela, l'effetto non corrisponderà però più a quello del modello.

Altri esempi dell'influenza dei contrasti nella pittura sono i seguenti.

Amesso che un pittore dipinga un drappo rosso

brillante, è evidente che, avendo l'occhio stanco per il lungo guardare su tal colore, che tende a suscitare il verde, il quale si mescola col rosso, modificandolo; invano il pittore si sforzerà per ottenere la purezza di colore che cerca di rendere, senza rimettere l'occhio allo stato normale, col guardare il verde.

Avviene costantemente che un pittore, dopo aver lavorato tutto il giorno, abbandoni la sua opera scontento e scoraggiato; ma ritornando al cavalletto con l'occhio fresco sarà sorpreso con piacere della purezza delle tinte del colorito che, prima, gli sembrava sbiadito e offuscato.

II.

COLORITO.

Il colorito è una delle parti della pittura con la quale si danno i lumi, le ombre e i colori convenienti agli oggetti che si vogliono rappresentare.

Armonia dei colori.

Armonia, secondo la radice della parola, dà l'idea di legame, di unione, di accordo, e, in pittura, deve considerarsi nella sua relazione col colorito e col chiaroscuro.

Armonioso sarà un dipinto quando offrirà agli sguardi una gradevole disposizione di colori e di chiaroscuro, disarmonico invece se in alcune parti li offenderà con male intesi contrasti.

In pittura, dunque, l'armonia risulta da una disposizione di toni e di colori che attraggono lo sguardo e lo fermano mediante una ben intesa successione d

riposi e di contrasti. Questi contrasti lungi dal nuocere all'armonia, la favoriscono, ma quanto più sono forti, tanto più l'occhio ha bisogno di larghi spazi su cui riposarsi dalla troppo viva impressione ch'essi gli producono.

Secondo che i colori sono più o meno brillanti, secondo che le gradazioni sono maggiori o minori, vi hanno delle armonie dolci, forti, cupe, brillanti, ecc. I colori di tinta fredda danno gradazioni più piacevoli all'occhio che quelli di tinta calda e lo affaticano meno, per cui bisogna farli predominare nei soggetti d'indole dolce e delicata.

L'introdurre un colore caldo fra molti freddi gioverà molto all'armonia generale; e le tinte che sembrano urtarsi le une con le altre, si mostreranno meno discordanti se poste vicine a un colore affatto opposto a esse. Così, per esempio, il bianco, l'azzurro, il grigio e il verde, che si veggono in un paesaggio, sembreranno più armoniosi frammischiandovi un colore rosso brillante e vigoroso posto in luogo molto appariscente.

Talvolta l'armonia risulta dal reciproco riflettersi di due colori vicini in modo da produrre la fusione e l'unione di molte tinte e la connessione dei due estremi, il caldo e il freddo. Questo riflettersi di due colori è più o meno sentito secondo il brio del colore sul quale la luce batte da principio, e secondo il grado d'ombra nel quale è avviluppato l'oggetto vicino che riceve la luce riflessa. Questo dipende ugualmente dalla situazione degli oggetti e anche dalla loro superficie liscia o ruvida.

Per esempio, la luce che cade sull'erba o sulle foglie rende queste meno verdi a causa del riflesso del colore del cielo.

Conviene dunque ricordarsi che un corpo riceve il colore riflesso dal corpo vicino in due modi. Quando

un raggio di luce cade sopra un oggetto che lo comunica ai vicini; ma se poi questi oggetti ultimi presentano una superficie liscia, vi sarà un secondo riflesso.

Se una luce calda è circondata da tinte calde, essa produce un effetto largo e brillante pei raggi ch'esso mostra di diffondere; quando poi essa è circondata da tinte fredde, il contrasto le dà un certo vigore. Se si pongono i colori più forti sui toni scuri, il loro stesso vigore impedisce che sembrino pesanti.

Quando la luce principale si compone in gran parte di colori freddi e di tinte delicate, come si vede sovente nella natura in pieno giorno, è bene che le ombre siano calde per produrre utili contrasti e aggiungere forza.

Chiaroscuro.

Nella pittura si chiama chiaroscuro l'arte dei lumi e delle ombre.

I pittori distinguono il chiaroscuro in cinque gradi principali: i *lumi*, il *colore locale*, le *mezzetinte*, le *ombre* e i *riflessi* (vedi nella Parte seconda: *Modo d'illuminare il modello*).

Il chiaroscuro serve per dare il rilievo, spiegando la forma degli oggetti; non essendo il loro contorno che una specie di sezione perpendicolare.

La prospettiva aerea ha molta parte nel chiaroscuro. Quando il cielo è sereno gli oggetti che sono nell'ombra si illuminano dall'ambiente. La luce all'aria aperta col sole coperto è la più vantaggiosa, perchè tutto il paesaggio prende un'intonazione generale armoniosa; cioè tutta la massa dell'aria è quasi ugualmente illuminata. Bisogna considerare che le ombre non sono quasi mai affatto prive di luce, anzi

gli oggetti che si trovano nel primo piano devono distinguersi bene anche se nell'ombra, la quale non sarà mai vaporosa quanto quella dell'ultimo piano, dove si perde in un tono azzurrognolo misto di tenebre e di luce.

La prospettiva aerea consiste precisamente in questa diminuzione graduata d'intensità di tono e tinta, prodotta dall'allontanarsi dei corpi: e ciò, per cagione dell'aria che si interpone fra gli occhi e le parti tenebrose. Nella prospettiva lineare erano le dimensioni che allontanandosi tendevano diminuire gradatamente; qui invece è la forza di tono e l'intensità di colore delle cose che nelle lontananze diminuiscono impallidendo, fondendosi in una massa larga, quasi uniforme di valore e tinta.

Un buon chiaroscuro esige: rilievo, armonia e larghezza di esecuzione.

Quando l'effetto di un quadro consiste principalmente di luce e di mezza luce, gli scuri acquistano maggior forza e valore, ma senza l'aiuto dei colori brillanti nei lumi, l'effetto sarà debole.

Quando in un quadro prevalgono tinte scure e semiscure, i lumi risultano più brillanti ma essi appariranno quasi macchie, se alcuni mezzi lumi non li uniscono fra loro. Senza questa precauzione il quadro apparirà certamente nero e pesante.

Dove molti raggi sono riuniti, il brio della luce è aumentato, e quando essi diventano più diffusi e più estesi, la luce si mostra naturalmente più debole e si spande in mezzatinta.

Quando il primo piano di un paesaggio, invece di avanzare normalmente fino alla base del quadro, descrive un declivio, allora bisogna aiutare l'effetto della prospettiva col mezzo della luce e dell'ombra.

Pensando che la natura distende i suoi paesaggi sopra un piano orizzontale, e che il pittore è for-

zato a lottare con essa valendosi di una superficie perpendicolare, si deduce che non si deve solamente chiamare in soccorso una luce viva, la quale entri in contatto con una tinta scura ben decisa e con colori caldi che abbiano la proprietà di far avanzare gli oggetti; ma che è forza sacrificare la parte più lontana del fondo con ombre dolci e con tinte fredde, le quali impediscano ch'essa dia l'apparenza di essere vicina all'occhio.

Quando una composizione d'intonazione scura forma una grande massa d'ombra nel centro della tela, e viene circondata di luce a mezzo del cielo, dell'acqua oppure di un primo piano chiaro, essa acquista una grande vigoria d'effetto.

Irradiazione della luce.

Quantunque l'irradiazione non sia compresa nei fenomeni cromatici, è però utile parlarne, perchè ha una influenza non indifferente sul colorito, e perchè il pittore deve esprimere la luce col colore.

Qualunque punto luminoso, visto da lontano assume una forma *stellata*.

L'effetto d'irradiazione stellata non si può in verun modo manifestare nel nostro occhio per l'azione della debole luce dei dipinti. L'artista lo deve quindi rappresentare obbiettivamente. Su ciò basa la classica rappresentazione del sole sotto forma di un disco d'oro circondato di raggi; ma stando l'immensa distanza dalla intensità naturale, che in questo caso particolare raggiunge il massimo grado, la riproduzione, per quanto studiata, non può mai dare nemmeno la più lontana parvenza della realtà. Anche per le stelle l'illusione riesce sempre meschina, e l'effetto migliore si ottiene per la fiamma dei lumi.

L'irradiazione si manifesta in grado proporzionale alla intensità luminosa degli oggetti; essa è massima per i corpi risplendenti su fondo oscuro.

Gli oggetti chiari visti su fondo oscuro sembrano più grandi, e gli oggetti scuri visti su fondo chiaro sembrano più piccoli. Le torri, gli alberi di una nave che cavano sul cielo luminoso, appaiono più sottili e slanciati di quello che siano proporzionalmente in realtà.

Per effetto di irradiazione si deformano alquanto gli oggetti, si attondano gli angoli, si abbassano le sporgenze. Per esempio, le foglie degli alberi sullo sfondo del cielo, negli interstizi i loro contorni appaiono confusi a causa della irradiazione, e devesi guardar bene dal definirli troppo nettamente per non perdere la naturalezza.

I fenomeni di irradiazione si presentano in grado meno elevato anche per le medie intensità di luce. Una pennellata scura su fondo chiaro, sembra tinta del colore della superficie circostante, specialmente sui bordi. Viceversa una pennellata di color vivace su fondo scuro si estende sfumando sulle parti vicine.

Alcuni pittori esagerano obbiettivamente sul quadro gli effetti della irradiazione, estendendo di molto i chiari, sfumano e alternano i contorni, e danno ai colori una soverchia chiarezza a scapito della loro naturalezza. In questa condizione i dipinti sembrano *biaccosi*.

L'irradiazione è più estesa per gli oggetti lontani che per i vicini, perchè più un oggetto si allontana la sua immagine si fa più piccola, mentre i cerchi di diffusione conservano la loro grandezza. Siccome però l'intensità luminosa degli oggetti diminuisce colla distanza, così i fenomeni di irradiazione degli oggetti lontani sono meno marcati quantunque siano più estesi, fatta eccezione degli oggetti molto luminosi.

Sotto questi rapporti gli effetti della irradiazione sono analoghi a quelli della prospettiva aerea; essa cioè sfuma i contorni e diminuisce la saturazione delle tinte.

La prospettiva aerea, a parità di condizioni fisiche, è uguale per tutti; la irradiazione varia a seconda dello stato degli occhi.

Gli effetti della prospettiva aerea vanno crescendo proporzionalmente alla distanza e sono minimi davvicino; quelli della irradiazione sono già rimarchevoli davvicino, e in distanza non crescono proporzionalmente o continuamente, così che per le grandissime distanze prevalgono interamente i primi.

Per ottenere l'illusione del vero, fa d'uopo che l'artista non ritragga la imagine fisica esterna come la dà una macchina fotografica, che rappresenta gli oggetti quali sono al di fuori del nostro occhio, ma deve rappresentare l'imagine fisiologica dell'interno dell'occhio, quale va a dipingersi sulla retina. Non dovrebbesi quindi mai rappresentare un punto, una linea esatta, ma rendere i contorni allargati da sfumature, da digradazioni di tinta di varie intensità e direzioni. Queste sfumature a modo di chiaroscuro, non sono più quelle che l'occhio ha ricevuto direttamente dall'oggetto stesso, come le ombre, lo sbattimento e riflessi della luce, esse sono l'espressione di quell'atmosfera luminosa, o irradiazione che si produce nell'occhio stesso, e che fa apparire i punti, le linee, i contorni più larghi e in proporzioni diverse dal vero.

Sta al colpo d'occhio e al criterio dell'artista l'afferrare il giusto punto e la misura secondo cui deve rendere questi effetti, ed è qui la stregua del suo valore tecnico, senza del quale il genio artistico non può farsi manifesto.

CAPITOLO TERZO.

CORREDO DEL PITTORE

I.

COLORI.

Qualunque negozio di colori fornisce tutto il necessario per la pittura a olio, contenuto in apposite cassette comodissime per dipingere dal vero.

A **Varese**, tanto per la qualità dei colori quanto per l'onestà nei prezzi, è raccomandabile la Ditta **Bianchi Cesare**, *Piazza Mercato*, dove si può anche avere tutto quello che occorre per l'acquarello, la tempera, ed altro.

I colori sono, artisticamente parlando, i materiali di cui si serve il pittore per dar corpo ai suoi pensieri, nonchè per riprodurre il vero. La variazione, l'accordo e l'impasto dei colori costituiscono il colorito, il quale, dopo il disegno, è la parte più importante.

Scientificamente, il colore è *puro* quando non è mescolato a luce bianca; è *intenso* quando ha molta luminosità. I colori poco intensi paiono scuri; quelli che hanno intensità luminosa molto elevata paiono chiari.

Un colore che nello stesso tempo è puro e intenso dicesi *saturo*.

Le materie coloranti di cui dispone il pittore presentano minor vivacità di colorito quando adoperate a secco, che quando si sospendono in acqua gommata o meglio ancora in olio. Ciò dipende, perchè a secco ciascun granellino riflette maggior quantità di luce bianca alla sua superficie, mentre quando è immerso

in veicoli, nei quali la luce ha minore velocità di propagazione che nell'aria, come è specialmente l'olio, riflette meno la luce alla superficie, e quindi ne assorbe e ne rimanda di più colorata. Così si spiega la superiorità dei colori della pittura a olio in confronto di quella a tempera.

Le intrinseche proprietà dei pigmenti coloranti sono: o terre, o ossidi di minerali, o lacche. Alcune terre e alcuni ossidi è la natura stessa che ce li porge belli e fatti; ma infiniti altri debbono essere ricavati dall'industria dell'uomo. La chimica, ai dì nostri, ce ne presenta una ricchezza immensa, tesoro sconosciuto agli antichi.

Questi colori, poi, sono *trasparenti* o *opachi*. Generalmente gli oscuri godono della prima, e i chiari della seconda proprietà. La differenza tra un colore opaco e quello trasparente, è, che i raggi della luce attraversano la massa del colore trasparente, cioè non si arrestano sulla superficie, come accade in quelli opachi.

Nella pittura, un colore chiaro opaco, steso sottilmente sopra un altro scuro, lo appanna rendendolo grigio; al contrario, un colore scuro trasparente, messo sopra uno chiaro, ne accresce la brillantezza.

I trasparenti si usano con molto effetto nelle velature; gli opachi son eccellenti per dar forza ai lumi nel dipingere a corpo; ma nelle ombre molto profonde debbono essere usati con riguardo, perchè danno poco rilievo.

Quantunque si abbia un grande assortimento di materie coloranti: col rosso, il giallo, l'azzurro, il bianco e il nero, si potrebbero ottenere tutte le tinte della più ricca tavolozza, mescolandoli con quelle gradazioni e quella avvedutezza, che la teoria, congiunta alla pratica, insegnò ai più valenti artisti.

PROPRIETÀ DEI COLORI PRINCIPALI.

Bianco.

Il bianco rappresenta la luce, l'assenza di ogni colore e ha la massima affinità col giallo pallido.

Il più bel bianco di cui si valgono i pittori pare grigio in confronto della luce rimandata da un corpo brillante colorato; come, per esempio, l'oro, che è giallo.

Mentre in lontananza tutti gli altri colori prendono una tinta neutra, il bianco puro o mischiato col giallo si mantiene a lungo invariabile; rotto col rosso, perde questa sua proprietà; mescolato coll'azzurro o col nero, dà tinte ariose che si allontanano.

Nel primo piano, in certe condizioni, la sua applicazione è preziosissima, perchè col suo contrasto rinforza il tono di tutti gli altri colori. Per esempio, in un dipinto d'intonazione generale apparentemente snervata e cretosa, la sua presenza (introducendo nel quadro qualche oggetto bianco) rinvigorisce l'effetto del colorito.

Il bianco fa parte in quasi tutti i toni chiari e le mezzetinte, ma snerva la tinta dei colori, che chiarisce, a detrimento della loro purezza e vivacità.

Colori bianchi.

Bianco d'argento e *bianco di piombo*. — Colori resistenti, coprono bene, hanno però l'inconveniente, d'altronde come tutti i colori a base di piombo, che mescolati ai solfuri e ai composti di cadmio alterano e anneriscono le tinte.

Bianco di zinco. — Sebbene questo bianco copra

pochissimo, e sia lento nell'essiccare, ha però il vantaggio di non alterare i colori a cui è mescolato, e di conservare alla pittura una freschezza non raggiungibile con altri bianchi.

Giallo e ranciato.

Il giallo è il colore che segue immediatamente il bianco, spicca e in lontananza subisce poca modificazione di tinta. Generalmente è di tinta calda piacevole, ed è il migliore agente per ottenere effetti soleggiati e d'intonazione calda, tanto più se ravvivato col rosso. Ha molta parte nei colori composti.

Il ranciato, di tinta assai più viva del giallo, è un colore intermedio fra il giallo e il rosso. Mescolato coll'azzurro o il verde, neutralizza più o meno la loro tinta.

Colori gialli e ranciati.

Aureolino. — Colore trasparente, solido, di un giallo bellissimo e delicato. Le tinte composte con questo colore e il bianco d'argento o l'oltremare si alterano.

Giallo limone. — Colore solido se genuino, di una bella tinta limone tendente alla primula. Preparato male diventa verde. È uno dei pochi gialli che non altera il verde Veronese, mentre è dannoso mescolarlo col blu di Prussia o altro colore contenente blu di Prussia.

Giallo di cadmio. — Vi sono diverse gradazioni che dal giallo limone, al giallo vivo passano al ranciato e al rosso.

Quantunque il giallo di cadmio sia un colore solidissimo, tuttavia quello chiaro, medio e scuro alterano

le tinte se mescolati, il primo con la terra di Siena bruciata, il rosso indiano, la terra d'ombra, il blu di Prussia, il violetto di cobalto e il nero avorio; quello medio, con gli stessi colori, meno il rosso indiano e il nero avorio; e quello scuro, con la terra di Siena bruciata e il blu di Prussia. Il giallo di cadmio dà con gli azzurri verdi bellissimi; col vermiglione e la lacca carminata produce ranciati di gran potenza, e con la biacca dà tinte di un giallo chiaro, brillantissime, le quali però anneriscono col tempo.

Giallo di cromo (*chiaro, medio, scuro*). — Colore meno solido del precedente, copre bene, di tinta brillante; ha però un'azione dannosa, specialmente quello chiaro, sul blu di Prussia, il blu d'Anversa, l'indaco; e annerisce se mescolato col bianco d'argento o di piombo.

Giallo indiano. — Colore mediocremente solido, trasparente, di tinta intensa; utilissimo per le velature dei verdi nel primo piano; col blu di Prussia dà tinte potenti che nessun altro colore può raggiungere.

Giallo di Napoli. — Colore poco resistente; coi gialli di cadmio dà tinte bellissime.

Ocre gialla, trasparente, scura. — Colori solidissimi e molto utili.

Terra di Siena naturale. — Bel colore trasparente, solidissimo.

Ocra di montagna. — Colore solidissimo; alcuni consigliano di sostituirlo alla terra di Siena naturale. Nel paesaggio si presta bene per le ombre del primo piano; ma pei chiari è meglio evitarlo.

Rosso di Saturno o minio. — Colore intenso di tinta, servibile negli effetti di tramonto infuocato; altera però le tinte se mescolato col rosso indiano, la terra di Siena bruciata e naturale, col giallo di cadmio chiaro, il blu di Prussia, il blu ceruleo, l'oltre-

mare, il violetto di cobalto, col bianco d'argento, di piombo e quello di zinco.

Arancio di Marte. — Colore solidissimo, abbastanza trasparente, e si distingue per la sua tinta chiara e pura. Ha però la tendenza di danneggiare i colori fugaci, come, per esempio, la lacca carminata, il carminio, l'indaco, ecc.

Terra di Siena bruciata. — Colore solido di tinta tendente al ranciato carico. Le tinte ottenute con questo colore e il giallo di cadmio chiaro, medio e scuro o il blu di Prussia, si alterano.

Rosso.

Il rosso spicca fortemente, unito al giallo accresce la sua tinta calda, mentre l'azzurro lo precipita nel freddo. Nei colori composti fa parte negli aranciati e nel violetto; manca però nel verde, di cui è il colore complementare.

L'azione marcata che il rosso produce sul verde, rinfrescandolo, è impossibile ottenerla con la sostituzione di altri colori. Nel paesaggio non bisogna però abusare troppo di questo effetto speciale di contrasto, perchè l'eccesso distruggerebbe completamente l'arioso del dipinto.

Colori rossi.

Vermiglione o *cinabro.* — Colore solido, specialmente il vermiglione permanente. Ha però il difetto di annerire se mescolato col bianco d'argento o di piombo e i gialli di cromo preparati male.

Rosso inglese. — Colore solidissimo, ma bisogna essere parchi nell'adoperarlo nelle tinte, perchè tinge fortemente.

Terra rossa, ocra rossa. — Colore solidissimo simile al precedente, ma tinta meno ranciata.

Rosso indiano. — Per quanto questo colore sia solidissimo, si altera però se combinato col giallo di cadmio chiaro e il rosso di Saturno.

Carminio. — Colore bellissimo di tinta, ma fugace; quello di garanza è però resistente.

Lacca carminata. — Ha la proprietà del colore precedente.

Lacca di garanza rosa, bruna e *porpora.* — Colori bellissimi di tinta, resistenti, specialmente quella rosa e porpora; coprono poco, essiccano lentamente.

Violetto.

Il violetto occupa nella pittura all'aria aperta un posto importante. È composto di azzurro e rosso, e non facendo parte della sua composizione il giallo, questo è il suo colore complementare.

Le ricchissime gradazioni delle tinte violette, dal grigio più freddo al porpora più caldo, sono indispensabili per rendere i toni delicati delle lontananze, la trasparenza dell'aria e la vaporosità dell'atmosfera.

Nei eieli di mattina e di sera, il violetto dà un buonissimo effetto, talvolta perfino grandioso; poichè, armonizzando perfettamente con le tinte ranciate e contrastando col lucido metallico del giallo pallido, contemporanemaente, produce armonia e contrasto.

Ordinariamente l'intonazione violetta del cielo si allarga sulle lontananze non influenzate dal sole.

Mischiato coll'aranciato dà un colore bruno rossastro, e col verde, un verde oliva.

Colori violetti.

Violetto di cobalto. — Colore solidissimo, ma si altera se combinato col rosso di Saturno o col giallo di cadmio chiaro e medio.

Violetto di Marte. — Colore solidissimo.

Verde.

Il verde è un colore secondario composto di giallo e azzurro, contrasta col rosso. È assai piacevole all'occhio e offre una ricchezza considerevole di tinte. Diventa più o meno caldo d'intonazione in proporzione del rosso o del giallo che gli si aggiunge.

La rappresentazione delle infinite sue gradazioni date dalla natura è difficilissima, e l'imitazione della loro finezza non può essere raggiunta che dopo un lungo e accurato studio del vero. Coi verdi preparati e messi in commercio difficilmente si otterranno direttamente tali finezze; bisogna quasi sempre cercarle con la mescolanza dei gialli cogli azzurri.

Alcuni verdi puri posseggono tinte così brillanti, che una pennellata schietta di tali colori porta talvolta lo squilibrio in tutta l'intonazione del dipinto.

Modificati con altri colori, dànno però modo a un'applicazione utile e vantaggiosa.

Colori verdi.

Verde Veronese. — Verde bellissimo di tinta fredda ma viva. Si comporta bene col giallo limone; quantunque abbia la tendenza di annerire. Sopra tutto si altera se mescolato coi gialli di cadmio, oppure cogli

ossidi di ferro, il bianco d'argento e di piombo, il blu ceruleo, di cobalto e di Prussia.

Cinabro verde giallastro. — Colore abbastanza solido, di tinta viva. Quello più chiaro può talvolta servire puro per verdi soleggiati.

Verde smeraldo. — Colore bellissimo e solidissimo, assai utile nel paesaggio, resiste bene in qualunque mescolanza, eccetto quelle in cui fa parte il bleu di Prussia, che si alterano.

Verde di cobalto. — Solidissimo. Colore di tinta più fredda del precedente.

Verde di cromo. — Quello ordinario è preparato col giallo di cromo e il blu di Prussia, ed è mediocremente solido. Il verde di cromo inglese, chiamato *ossido di cromo,* opaco e trasparente, è ritenuto invece un colore solidissimo.

Lacca verde, chiara e *scura.* — Colori composti con la lacca di guado e il blu di Prussia. Verdi bellissimi di tinta, ma molto fugaci. Essendo colori senza corpo e trasparenti, si prestano quindi, specialmente quella chiara, per le velature, dando certe tinte fresche non raggiungibili con altri colori. Volendo consolidare la pittura, la velatura fatta può essere subito coperta leggermente con una tinta poco pastosa, cercando di imitare il colore della velatura sottostante.

Terra verde. — Verde di tinta spenta, solidissimo ma senza corpo; assai utile per i verdi in lontananza e per certe tinte fredde delicate della carnagione.

Azzurro.

L'azzurro è quasi sempre di tinta relativamente fredda, si allontana e si regge in tutti i colori rotti.

È piacevolissimo all'occhio e dà generalmente una nota poetica al paesaggio. Dove necessitano toni leggeri e tranquilli, si fa predominare l'azzurro.

I toni scuri e tenebrosi devono la loro impressione d'aria alla sua presenza. Col suo contrasto esso ravviva tutte le tinte a lui vicine. Mischiato col giallo dà il verde, col rosso il porpora e il violetto; non fa parte nel ranciato, perciò è il suo colore complementare.

Colori azzurri.

Blu ceruleo. — Colore che si distingue nell'apparire di una tinta nettamente azzurra alla luce artificiale, senza alcuna sfumatura di verde nè di porpora. È un colore solidissimo, e si altera soltanto se mescolato col blu di Prussia e i violetti.

Blu di cobalto. — Bellissimo colore azzurro solidissimo, e il più prezioso nel paesaggio.

Oltremare. — Altro azzurro solidissimo, ma più pesante del precedente. I verdi composti con l'oltremare e l'aureolino si alterano.

Blu di Prussia. — Sebbene sia un colore pieno di difetti, nel paesaggio è però indispensabile per i bellissimi verdi che dà coi gialli. Tinge fortemente, e nell'adoperarlo bisogna essere molto cauti, perchè altera le tinte in cui fa parte la biacca, il bianco di zinco, il giallo di cadmio chiaro, medio e scuro, il giallo aurora, le terre naturali, il rosso di Venezia e il verde smeraldo.

Indaco. — Azzurro cupo verdastro, fugace. Coi gialli dà verdi utilissimi nel paesaggio. Usato specialmente nell'acquarello, nella pittura a olio è meglio però farne senza, e se in certi casi l'abbiamo suggerito, fu per facilitare e semplificare la composizione di certe tinte, difficilmente raggiungibili dai principianti, se sostituito con la mescolanza del *blu di Prussia* e il *nero avorio*, che imitano benissimo la tinta di questo colore.

Bruno.

Il bruno, per la sua tinta tranquilla, si appropria benissimo per la composizione delle tinte locali del primo piano; e secondo la sua intonazione, tendente al rosso, al giallo o al nero, armonizza o contrasta. Il terreno, almeno generalmente, è di colore più o meno bruno chiaro o scuro, e i fabbricati come molti oggetti nel primo piano, prendono una tinta più o meno bruna. Tuttavia, anche nel primo piano queste tinte brune non devono predominare, altrimenti distruggerebbero completamente l'ariosità del dipinto.

Colori bruni.

Terra d'ombra naturale e *bruciata*. — Colori solidi, ma si devono impiegare raramente da soli.

Bruno di Marte. — Colore solidissimo.

Bruno di Vandyk. — Solido.

Asfalto. — Colore utile nelle velature, ma, per tutti i suoi inconvenienti e tutti i suoi difetti, non bisogna mai adoperarlo nelle mescolanze.

Nero.

Il nero rappresenta la mancanza completa di luce. Può essere composto col blu di Prussia, la lacca e il giallo, oppure con lacca di robbia, l'asfalto e l'oltremare; con questa combinazione si ottiene un nero bellissimo da vincere tutti i pigmenti di tale natura. Quando esso è illuminato (premessa l'esclusione di ogni riflesso) dà una tinta più o meno grigia-neutra.

Il nero scurisce ma sporca tutti i colori.

Un dipinto d'intonazione bassa, può essere innalzato di tono con una saggia e geniale pennellata di nero: animali, figure, ecc., che non di rado, anche normalmente, sono introdotti con grande effetto.

Colori neri.

Nero d'avorio. — Nero bellissimo, resistente, ma ha il difetto di asciugare molto lentamente, però nell'adoperarlo richiede molto seccativo. Le tinte ottenute con la mescolanza del nero avorio e il giallo di cadmio chiaro o il blu di Prussia si alterano.

Nero di vite. — Nero di tinta fredda tendente all'azzurro, utilissimo per certe tinte grigiastre nel paesaggio.

Come si dispongono i colori sulla tavolozza.

Si può dire che ogni artista possiede una regola speciale nel caricare la tavolozza; noi vi consigliamo a disporre i colori nell'ordine indicato nella figura qui sotto, che supponiamo rappresentare la tavolozza.

Nero — Bruno — Rosso — Ranciato — Giallo — *Biacca* — Verde — Azzurro — Violetto

Prima di tutto, presso a poco in mezzo al lato maggiore della tavolozza, mettete la *biacca*; a sinistra della biacca porrete i colori gialli; poi, consecutivamente in fila, i ranciati, i rossi, i bruni e i neri; a destra della biacca metterete i colori verdi, azzurri e violetti.

I colori della medesima tinta devono sempre partire dal più chiaro per passare gradatamente al più scuro; così, per esempio, per il giallo comincerete dal giallo limone, facendolo seguire da quello chiaro e questo da quello medio, in seguito, nel medesimo ordine, metterete le ocre. Altrettanto farete per gli altri colori.

In questo modo avrete una tavolozza in cui le gradazioni dei colori di tinta più o meno calda (meno il giallo limone) si trovano da una parte della *biacca;* e dall'altra le gradazioni dei colori di tinta più o meno fredda.

Ben inteso che non dovete caricare la tavolozza con tutti i colori indistintamente, ci vorrebbe altro che la tavolozza! Nei cataloghi si trovano elencati più di 150 colori. Bastano quelli indispensabili per il lavoro da eseguirsi, scelti fra i colori appena indicati, o quelli suggeriti per la composizione delle tinte.

Componendo le tinte, in *principio*, impastate i colori con la spatola.

Volete, per esempio, ottenere le gradazioni di tinta per il cielo, composte di *biacca*, *cobalto* e *garanza rosa?* Con la spatola trasportate nel centro della tavolozza un po' di *biacca;* pulite la spatola per prendere il *cobalto* e, impastato con la *biacca*, aggiungetevi la *garanza*.

Pulita bene la tavolozza con uno straccio, impastate consecutivamente tutte le tinte necessarie, allineandole sotto i colori puri.

Compreso un po' il meccanismo dell'impasto,

abbandonate la spatola e componete le tinte direttamente col pennello di mano in mano che vi abbisognano.

Conservazione dei colori.

Spesso avviene di dover interrompere il lavoro, nel qual frattempo i colori si indurirebbero talmente sulla tavolozza da ridursi inservibili. Per conservarli freschi per lungo tempo, il mezzo migliore è quello di trasportarli con la spatola, isolati gli uni dagli altri, su una lastra di vetro, immergendola poi in un recipiente che contenga acqua pura. Quando si volesse far uso dei colori, si ritira la lastra, poggiandola verticalmente, lasciandola così riposare fin che i colori non siano interamente liberati dall'acqua, per poi trasportarli nuovamente sulla tavolozza.

Oppure, semplicemente, mettendo i colori sul fondo di un piatto usato, e poi riempirlo d'acqua.

II.

STRUMENTI E ARNESI.

Pennelli.

I pennelli, questi fedeli esecutori della mente e della mano dell'artista pittore, sono di diverse specie per il pelo di che son fatti, e cioè, di setole, puzzola, vaio, martora, pelo di bue o altro pelo ancora.

Nella pittura a olio i pennelli di setole, rotondi e piatti, sono i più usati; e anche i dilettanti dovrebbero preferirli, perchè permettono di dipingere con arditezza e larghezza di fattura.

Negli studi e quadri di piccole dimensioni, si fa uso dei pennelli di pelo fine, specialmente nelle sfumature.

Un pennello per essere perfetto bisogna che faccia buona punta, e la conservi, adoperandolo. Prima di usare i pennelli nuovi di setole, devono essere risciacquati nell'acqua, essendo imbevuti di colla.

I pennelli sporchi di colore si lavano col sapone comune e acqua, meglio se calda. Si possono anche sgrassare con la benzina, la trementina o il petrolio, e dopo averli asciugati con uno straccio s'imbevono d'olio d'oliva; così si manterranno flessibili per molto tempo. Quando si vuol farne uso, bisogna però liberarli dall'olio, asciugandoli.

Se i pennelli fossero diventati duri e secchi perchè non furono adoperati da qualche tempo, si ripristinano scaldando dell'aceto fino al punto della bollitura, immergendoveli per un momento e poi facendoli sobbollire per un quarto d'ora circa in una forte saponata.

Tavolozza.

La migliore è quella di noce, preferibilmente di legno chiaro, di forma rettangolare, e greggia, cioè non verniciata. E in questo stato, prima di adoperarla, la si spruzza a riprese d'olio di lino crudo, finchè i pori del legno, saturi, cessino di assorbirlo. Con questa operazione in pochi giorni la tavolozza diventa buona e non assorbe più l'olio contenuto nei colori.

Spatola.

La spatola, o mestichino, è uno strumento d'acciaio che serve per mescolare i colori, pulire la tavolozza, e alcuni l'adoperano anche per dipingere.

Ve n'è di varie forme e grandezza, ma la più adatta per il principiante è quella di forma comune: deve essere molto flessibile, finissima all'estremità e mediocremente appuntata.

Raspino.

Altro strumento d'acciaio, che serve per raspare la superficie degli abbozzi improntati a forte impasto, perfettamente essiccata, e ciò per togliere le prominenze di colore che potrebbero disturbare nel riprendere il lavoro a velature e nei ritocchi a tinte delicate.

Cavalletto.

Per il principiante il cavalletto migliore è quello a semplici pioli, su cui il dipinto può essere messo in posizione perfettamente diritta, in modo d'evitare gli stralucidi. Non è necessario che sia grande.

Scatola dei colori.

È talmente ricco l'assortimento delle scatole o cassette dei colori, che difficile riesce suggerire il tipo da preferirsi. L'essenziale è che contenga la tavolozza, una buona provvista di pennelli, i veicoli, il recipiente per contenerli, semplice o doppio, che s'applica alla tavolozza, ecc. Uno sguardo a un catalogo illustrato del materiale artistico, ne aiuterà la scelta.

La scatola non deve essere comperata già provvista di colori, ma bisogna farvi mettere dentro quelli suggeriti a suo luogo; poichè è inutile avere dei colori che non servirebbero in principio. Si ha sempre tempo di arricchirne l'assortimento all'occorrenza.

Tela, cartoni, assicelle.

La tela per la pittura a olio si vende in rotoli o montata su appositi telai di legno; e può essere *a olio, a gesso e olio* o *a gesso*. Nel primo caso la tela è preparata con una mestica o imprimitura, di colore a olio; nel secondo, di gesso e olio, e nel terzo di gesso e colla. La tela per essere buona deve avere una superficie unita e senza prominenze o nodi, di cui abbondano le tele di qualità inferiore.

Ai principianti si consiglia la tela a olio.

Oltre la tela, si vendono anche cartoni e assicelle preparate appositamente per la pittura a olio.

Prima di comperare la tela, i cartoni o le assicelle, preparati a olio, è bene accertarsi se l'imprimitura è ben secca e stagionata; e ciò si prova affondando l'unghia leggermente nella preparazione, o grattandola: se la tela è ben secca, l'unghia non vi penetrerà, e grat-grattandola si sgretolerà in polvere. Ma se non è secca l'unghia si affonderà, e grattandola si troverà la preparazione impeciata.

Una preparazione non sufficientemente secca ha l'inconveniente di far annerire il dipinto in poco tempo, ciò che danneggia tutte le tinte, le quali perdono la loro finezza diventando di un giallo ranciato. Tale cattivo stato della preparazione ha anche il difetto di produrre il prosciugo generale, spiacevolissimo a vedersi, e che impedisce la continuazione del lavoro, fintanto che il dipinto non sia affatto essiccato, per poterlo sprosciugare, cioè far rivivere i colori appannati dal prosciugo.

Riguardo al modo di preparare la tela, i cartoni e le assicelle, se ne parla a suo luogo.

III.

MEDIUM E LORO COMPOSIZIONE.

Quantunque i colori macinati a olio possono essere adoperati senza alcuna aggiunta di veicolo, tuttavia in certi casi si ricorre agli oli, alla trementina, ai seccativi e alle vernici, usandoli separatamente o combinati convenientemente fra loro; benchè questi liquidi riescano sempre nocivi alla pittura.

L'olio maggiormente usato è quello di lino purificato; le vernici che meglio si prestano sono la coppale e la mastice, e il miglior seccativo è quello di Harlem.

Con questi, o altri liquidi, si preparano delle mistioni, chiamate dai pittori *medium*, la cui composizione differisce quasi sempre da un pittore all'altro, secondo il modo di dipingere o la simpatia speciale per un dato veicolo.

Ecco la composizione di alcune mistioni usate comunemente nella pittura a olio.

I.

Olio di lino purificato ... ⎫
Vernice coppale .... ⎬ in parti uguali
Trementina .... ⎭

II.

Olio di lino purificato ... ⎫
Seccativo di Harlem .... ⎬ in parti uguali
Trementina .... ⎭

III.

Vernice mastice .... ⎫ presso a poco
Olio di lino seccativo ... ⎭ in parti uguali

si agita leggermente il miscuglio, poi si lascia rapprendere in gelatina.

Dipingendo dal vero alcuni adoperano la pura vernice mastice, che permette di compiere il massimo di lavoro nel tempo più breve. È però sconsigliabile ai principianti.

IV.

Olio di lino purificato	parti 1
Seccativo di Harlem	» 2

Serve per accelerare l'essiccazione dei colori che sono lenti nell'asciugare.

A suo luogo troverete altre mistioni usate nella pittura a olio.

CAPITOLO QUARTO.

COMPOSIZIONE DELLE TINTE.

Dicesi tinta il colore convenientemente preparato secondo il grado di intensità e di forza, prima che sia messo in opera; e si dice parimente del colore già disteso sul quadro. Importantissimo è preparare le tinte, cosa che richiede molta sagacità, attenzione e pratica.

Le combinazioni date per comporre le tinte sono moltissime, forse troppe e potrebbero generare confusione; ma il nostro scopo fu di mostrare ai dilettanti quanto sia ricca la tavolozza del pittore; e non è necessario comporre tutte le tinte, che danno presso a poco lo stesso colore, basterà una giudiziosa scelta corrispondente all'intonazione e al soggetto del quadro.

Sopra tutto si premette che i seguenti suggerimenti non hanno quel valore assoluto che i dilettanti potrebbero credere a tutta prima: il colore *bisogna sentirlo* e non può, assolutamente, essere esposto con proporzioni matematiche.

Questi suggerimenti non hanno quindi altro scopo che quello di togliere i principianti dall'incertezza che, senza dubbio, incontrerebbero nei loro primi tentativi nella ricerca della combinazione di dati colori per ottenerne degli altri, possibilmente in armonia con quelli di cui si veste la natura.

Chi desiderasse maggior specificazione della composizione delle tinte, consulti: *La composizione delle tinte nella pittura* (Manuale Hoepli).

Composizione delle tinte per il cielo.

Cielo di pieno giorno più o meno puro:

Cobalto digradato insensibilmente verso il basso con la biacca.

Cobalto, biacca e garanza rosa; cioè:

Cobalto, sfumato attraverso la biacca, poi nella garanza rosa, per passare alla biacca, garanza rosa e poco cobalto, all'orizzonte.

Cobalto, biacca e vermiglione.

Cobalto, biacca e poco rosso indiano, coi passaggi sopradetti.

Cobalto, biacca e ocra gialla o poco giallo di cadmio; per un cielo d'intonazione verdastra.

Oltremare, biacca, verde smeraldo e terra rossa, mescolati come segue:

1° *tinta:* biacca e oltremare.

2° *tinta:* biacca, oltremare e poco verde smeraldo.

3° *tinta:* biacca, oltremare e terra rossa.

Cioè, in alto deve predominare l'azzurro schiarito

gradatamente col bianco, aggiungendo a questa tinta, a poco a poco, il rosso; in modo che verso la metà del cielo risulti un'intonazione in cui i tre colori siano quasi bilanciati, e all'orizzonte, con l'aggiunta progressiva del rosso, predomini una tinta calda piuttosto biaccosa, senza essere però troppo rosa, perchè vi deve sempre far parte l'azzurro (condotto gradatamente dall'alto al basso), quantunque quasi insensibilmente.

Nelle intonazioni di colore più saturo, al cobalto si sostituisca l'oltremare. Il cobalto dà però tinte più ariose, e si presta meglio per un cielo di un azzurro puro; mentre l'oltremare serve per un'intonazione tendente al violetto; la quale, d'altronde, può essere ottenuta col cobalto e il vermiglione, i quali danno una tinta più delicata e più ariosa; l'oltremare è sempre un po' pesante, più freddo.

Per *biacca* s'intende sempre il bianco d'argento o di piombo, a meno che si voglia sostituirli con quello di zinco.

Nel comporre le tinte abbiate per massima di cominciare dal colore predominante, aggiungendo gli altri poco per volta, gradatamente.

Crepuscolo:

Biacca, cobalto e indaco.
» indaco e lacca carminata.
» e cobalto, scaldata col rosso indiano.
» oltremare e lacca carminata.

Queste tinte si prestano per le parti superiori del cielo; per le parti generalmente più chiare, cioè verso l'orizzonte, possono servire anche le seguenti segnate con asterisco.

Tramonto, secondo la posizione del sole:

Biacca, cobalto, garanza rosa o bruna, o rosso indiano, e ocra gialla.

Biacca, giallo di cadmio e rosso indiano o garanza rosa.*
» giallo indiano, o ocra gialla, e garanza rosa.*
» garanza rosa, rosso indiano o garanza porpora.*
» giallo di Napoli e garanza rosa.*
» cobalto e garanza rosa.*
» cobalto e garanza porpora.*
» cobalto e lacca carminata.
» giallo di Napoli e poco giallo indiano.
» giallo di Napoli e vermiglione.
» giallo di Napoli e terra rossa (pochissima).
» e ocra gialla.
» ocra gialla e terra rossa.
» ocra gialla e garanza rosa.*
» ocra gialla e rosso indiano.
» e giallo indiano (poco).
» e giallo di cadmio.
» giallo di cadmio e rosso indiano (poco)
» e garanza porpora.

Per il *giallo di cadmio* s'intende quello medio.

Cielo nebbioso, verso il tramonto:

Biacca, cobalto, rosso di Saturno e nero di vite (verso l'orizzontale).
» cobalto, garanza bruno e nero di vite (nelle parti superiori).
» cobalto, vermiglione e ocra gialla.

Cielo grigio o burrascoso:

Biacca e nero di vite, aggiungendo, secondo l'intonazione calda o fredda, l'azzurro o il rosso, o tutti e due, se necessario.
Questi colori danno qualsiasi intonazione nebbiosa.

Coi colori suggeriti per il cielo, secondo la proporzione in cui fanno parte nelle mescolanze, si possono ottenere le più svariate gradazioni di tinta, per qualunque effetto che può dare il vero.

Nuvole.

Se appena indicate e ariose:

Biacca, terra rossa e cobalto.
» rosso di Saturno e cobalto.
» vermiglione e cobalto, se la tinta risulta troppo violetta, si aggiunga poca ocra gialla.

Predomina il cobalto, se le nubi sono d'intonazione azzurrognola; il rosso, se più calda.

Il chiaroscuro si ottiene, per i lumi, caricando le tinte di biacca, per le mezzetinte e gli scuri, facendo invece predominare proporzionatamente gli altri colori.

Se d'intonazione porporina:

Biacca, rosso indiano, cobalto e ocra gialla.
» garanza bruna e cobalto.
» rosso indiano, garanza rosa, o lacca carminata, e cobalto.
» garanza bruna, ocra gialla e cobalto.
» nero avorio e garanza bruna.
» nero avorio e garanza rosa.

Se le tinte hanno bisogno di forza, al cobalto sostituite l'oltremare.

Se intense e per crepuscolo; fuori dall'influenza dei raggi solari:

Biacca, oltremare e terra rossa.
» indaco e rosso indiano.

Biacca, lacca carminata, bruno Vandyk e indaco.
» oltremare, rosso indiano e ocra gialla.

Se d'intonazione grigio-freddo:

Biacca, cobalto e nero avorio.
» oltremare, nero avorio e poca ocra gialla.
» oltremare, nero di vite e garanza rosa.

Se molto argentine:

Biacca, nero avorio, terra rossa e cobalto, in diverse proporzioni.

Per i lumi:

Biacca e ocra gialla.
» ocra gialla e terra rossa.
» e giallo di Napoli, ravvivata col rosso di Saturno.

Se minacciose di temporale:

Biacca, cobalto, rosso di Saturno e nero di vite.
» oltremare e nero avorio.
» indaco, rosso indiano e ocra gialla.
» nero avorio e terra rossa (se di tinta sporca).
» nero avorio e lacca.
» indaco e garanza bruna.
» nero avorio e garanza bruna.

Nuvole alla levata e al tramonto del sole.

Se dorate:

Biacca e gialli di cadmio.
» giallo indiano e giallo di cadmio.
» gialli di cadmio e ocra gialla.

Biacca, rosso indiano e rosso di Saturno.
» e giallo indiano.
» giallo indiano e garanza rosa.
» e ocra gialla.
» ocra gialla e garanza rosa.
» e giallo di Napoli.
» giallo di Napoli e garanza rosa.

Se porporine:

Biacca, garanza rosa, o lacca carminata e cobalto.
» garanza porpora e cobalto.
» rosso indiano, cobalto e garanza rosa.

Se cremisi:

Biacca, giallo di cadmio e garanza rosa.
» giallo di cadmio e rosso indiano.
» ocra gialla e rosso indiano.
» giallo indiano e garanza rosa o lacca carminata.

Se color ardesia:

Biacca, indaco, cobalto e garanza bruna.
» nero avorio, indaco e rosso indiano.
» cobalto, bruno Vandyk e garanza bruna.
» nero avorio, garanza bruna e cobalto.
» blu di Prussia, nero avorio e rosso indiano.

Se d'intonazione fredda neutra verdastra:

Biacca, indaco, ocra gialla e lacca carminata.
» cobalto e terra d'ombra bruciata.
» cobalto e bruno Vandyk.
Per nubi lontanissime dal sole.

Effetti di luna.

Tali effetti sono resi raramente con naturalezza. Il più frequente e maggior difetto è quello di tenere il cielo troppo scuro, talvolta perfino nero (dove la luna sembra un disco bianco) anche in motivi di notti estive. Il cielo non è mai perfettamente scuro; anzi, a bel tempo, esso mantiene un'intonazione relativamente abbastanza azzurra, e, a luna piena, l'effetto generale si avvicina a quello di un paesaggio illuminato di giorno. Non è forse sempre la luce del sole, ma sensibilmente indebolita, che la luna ci rimanda?

Cielo:

Biacca, indaco e oltremare.
» indaco e bruno Vandyk.
» cobalto, terra d'ombra bruciata e garanza rosa.

Per atmosfera grigia uniforme:

Biacca, cobalto, bruno Vandyk e lacca bruna.

Nuvole:

Biacca, nero avorio o di vite e oltremare.
» indaco, oltremare e lacca bruna.
» bruno Vandyk, lacca bruna e indaco.
» cobalto, garanza rosa e verde Veronese.
» oltremare, terra rossa e terra d'ombra naturale.

Per gli orli illuminati dalla luna:

Biacca e giallo di Napoli.
» giallo di Napoli e cobalto.

Osservazioni.

Il cielo acquista la massima importanza qualora occupi una porzione rilevante del dipinto.

Deve allontanarsi, esprimere la sensazione del vuoto e dello spazio, l'aria cioè, e, sopra tutto, non deve mai far l'effetto di una superficie piana, semplicemente colorata, poichè, all'orizzonte, il cielo sembra molto più lontano di quanto appare guardandolo sopra la nostra testa, dando così l'apparenza di una volta schiacciata, e ciò perchè fra noi e la parte del cielo a noi soprastante non vi è nulla che possa regolarci per farsi un'idea della sua distanza reale; mentre la lunga serie degli oggetti frapposti a noi e l'orizzonte, ce lo fa ivi sembrare molto più lontano.

La rappresentazione pittorica del cielo, a motivo delle sue ricchissime e svariate intonazioni fuggevoli, è difficile; tanto più quando è coperto di strati vaporosi, oppure di nubi smaglianti di luce e colore.

L'esecuzione di un cielo limpido e spazzato è quella che presenta minor difficoltà, la quale si riduce nel trovare il giusto rapporto dei toni e ottenere una fusione larga e insensibile nelle tinte di passaggio.

Un cielo limpido è sempre più azzurro verso il meriggio, mentre al mattino, o verso il tramonto, prende una tinta più o meno rossastra, oppure giallastra.

Il sole ha molta influenza sull'intonazione delle nubi; i margini di quelle che si trovano sopra i suoi raggi prenderanno l'intonazione del colore predominante; e in questo caso bisogna essere molto cauti nel mettere le mezzetinte e le ombre, poichè il loro valore di tono dipende dalla conformazione e densità delle nubi: alcune saranno interamente illuminate, altre invece daranno delle mezzetinte più o meno sentite; mentre quelle densissime, nelle parti scure, presenteranno

un'ombra piena, con dei riflessi più o meno vivi, a seconda della loro vicinanza col sole.

Quelle vicinissime al sole, essendo interamente penetrate dal suo splendore, presenteranno un'apparenza metallica; e le parti dirimpetto alla luce di quelle più lontane saranno sempre illuminate direttamente, quantunque appena accarezzate dai raggi.

Quando il sole volge al tramonto, una tinta rosea o laccosa invade tutto l'ambiente, la quale, diventando di mano in mano porporina, passa gradatamente in una tinta fredda, color ardesia. Poi succede il crepuscolo, il quale, offuscandosi sempre più, avvolge la natura in un mistero indefinito, dove i forti contrasti del cielo rendono maggiormente armonioso il paesaggio, le cui lontananze si fondono dolcemente coll'aria.

Le nuvole non devono mai figurare come se fossero poste su una superficie piana, continuata, ma devono far l'effetto di tante porzioni di strati in fuga, cioè le une più lontane delle altre. Devono inoltre specificare con chiarezza non solo la loro forma, ma il loro grado di vaporosità, di densità, la loro altezza; caratterizzandone la specie.

Essendo le nuvole un'accumulazione di vapori, esse variano infinitamente di forma, tanto per la loro posizione riguardo all'altezza, quanto per l'influenza e la forza del vento. A causa della loro elevatezza, alcune presenteranno l'apparenza di un velo delicato privo di ombra; mentre altre, più basse, sembreranno delle immense masse solide di forme svariatissime e illuminate debolmente; altre ancora, saranno talmente leggere e vaporose, che le loro parti in ombra sembreranno fondersi coll'aria. Queste ultime si vedono spesso in giornate calde d'estate, e, comunemente, si chiamano nuvole di bel tempo.

Le nubi di pioggia, che talvolta coprono le cime

delle montagne, se rotte o staccate, formano delle grandi masse tetre e imponenti; se compatte, coprono interamente il cielo.

Osservando attentamente il vero rileverete che al mattino, o verso il tramonto, le ombre delle nuvole in alto sono d'intonazione calda, mentre i lumi prendono un'intonazione fredda; e che, all'opposto, verso l'orizzonte le ombre si raffreddano a poco a poco, e i lumi invece si scaldano di tinta.

Una volta sul vero, non dimenticate queste osservazioni, che vi aiuteranno molto per studiare e comprendere a fondo le più svariate manifestazioni dell'atmosfera.

Riguardo al modo di trattare i diversi effetti di cielo, salvo la tecnica, rivolgetevi agli esempi esposti per l'acquarello.

Qui non è forse fuori luogo aggiungere certi termini appropriati alle nubi.

Cirri, diconsi le nuvole somiglianti a una ciocca di capelli, o a una piuma, le cui fibre or parallele e ora inclinate sono illuminate nella direzione secondo cui si aumenta la nuvola.

Cumuli, nuvole che si ingrossano di alto in basso, in dense masse di forma convessa o conica.

Strati, nuvole stratificate, estese, continue, orizzontali e crescenti verso il basso.

Cirro-cumulo, un sistema unito di piccole nuvole rotonde, vicine o in contatto.

Cirro-strato, uno strato orizzontale o alquanto inclinato, sottile verso le estremità, concavo al di sotto od ondeggiante.

Cumulo-strato, una nube che presenti a un tempo le due strutture del cumulo e del cirro-strato, ovvero del cumulo e del cirro-cumulo.

Nembo, nuvola densa, estesa e cirriforme al di sopra, mentre al di sotto si risolve in pioggia.

Ultimo piano.

L'ultimo piano è la parte più lontana figurata nel dipinto, dove gli oggetti, in masse larghe, non mostrano che l'insieme del contorno esterno; i lumi e le ombre, vaporosi, allargandosi e indebolendo si sfumano vagamente (*Tav. XVI*: la montagna isolata rappresenta l'ultimo piano).

Composizione delle tinte per l'ultimo piano.

Montagne e colline lontane che cavano sul cielo:

Biacca e cobalto.
» cobalto, poco giallo di Napoli e garanza rosa o lacca carminata.
» cobalto e rosso indiano (pochissimo).
» cobalto e garanza rosa.
» cobalto, indaco e garanza rosa o lacca carminata.
» oltremare e garanza rosa.
» oltremare, garanza rosa e nero avorio.
» cobalto, garanza rosa e ocra gialla.

Se illuminate dal sole:

Biacca e ocra gialla.
» ocra gialla e garanza rosa.
» ocra gialla e terra rossa.
» ocra gialla e rosso indiano.
» ocra gialla e giallo indiano.
» giallo di Napoli e garanza rosa.
» giallo di Napoli e vermiglione.
» giallo di Napoli e rosso di Saturno.
» e garanza rosa.
» e terra rossa.

Biacca e terra di Siena bruciata.
» e terra di Siena naturale.
» e giallo di cadmio.
» vermiglione e garanza rosa.

Montagne nevose, illuminate dal sole:

Biacca e giallo di cadmio ranciato, per i lumi.
» cobalto, garanza rosa e terra d'ombra naturale, per le ombre.
» cobalto, garanza rosa e verde Veronese, per le ombre.

Montagne e colline meno lontane:

Biacca, cobalto, indaco e lacca carminata.
» cobalto e garanza bruna o porpora.
» cobalto e terra rossa, con o senza garanza rosa.
» indaco e lacca carminata.
» indaco, ocra gialla e garanza rosa o lacca carminata.
» indaco e garanza porpora.
» cobalto, bruno Vandyk e garanza bruna.
» oltremare, nero avorio e lacca carminata.
» oltremare e vermiglione.
» e giallo di Napoli, lumi decisi.
» giallo di Napoli e cobalto.
» terra verde e rosso indiano.
» terra verde e garanza bruna.
» terra verde e blu di Prussia.
Cobalto solo, o con l'ocra gialla e la biacca, per marcare il distacco delle masse delle montagne.

Effetti nebbiosi:

Biacca, oltremare e pochissimo nero.
» oltremare, garanza rosa e pochissima ocra gialla.

Alberi e verdi in lontananza.

Tinte più o meno neutre:

Biacca, ocra gialla, cobalto e poca garanza rosa.
» ocra gialla, indaco e lacca carminata o garanza rosa.
» ocra gialla, cobalto e terra rossa (pochissima).
» ocra gialla, indaco, poco cobalto e rosso indiano.
» terra verde e cobalto.
Ocra gialla e oltremare.
» » oltremare e poca garanza rosa.
» » cobalto e terra rossa o garanza rosa.
Giallo di Napoli e cobalto.
» » » garanza rosa e poco cobalto.
Terra di Siena naturale, cobalto e garanza rosa.
Terra d'ombra naturale e cobalto.
Cobalto e terra rossa, per le ombre.

A queste tinte, occorrendo, si aggiunga più o meno biacca.

Ricordatevi di non aggiungere troppo *indaco* nelle mescolanze, perchè, sopra tutto nei partiti scuri delle fronde, dovete schivare tinte fredde e nere.

Per intonazioni più ricche di colore:

Biacca, giallo indiano e blu di Prussia (lumi).
» giallo indiano, bruno Vandyk e oltremare.
» ocra gialla e gli azzurri.
» garanza rosa, cobalto e poco giallo di Napoli (lumi).
» verde oliva e poco giallo di Napoli (lumi).
» giallo di Napoli e cobalto.

Giallo limone e cobalto, con o senza biacca, per prati e campi.

Effetti d'autunno:

— Biacca e ocra gialla.
— » lacca gialla e garanza bruna.
— » terra di Siena naturale e indaco.
— » giallo indiano e garanza porpora.
— » cobalto e rosso indiano.

Volendo, al *giallo indiano* si può sostituire il *giallo di cromo chiaro*. In tutte le tinte.

Osservazioni.

L'ultimo, e generalmente anche il secondo piano di un quadro sono di un'importanza tale che il vero non è mai consultato abbastanza, prima di accontentarsi del proprio lavoro. Gli oggetti, specialmente i più lontani, sembrano così indistinti che bisogna guardare e riguardare prima di arrivare a concepire la loro giusta apparenza, la quale deve bensì sembrare indefinita nel dipinto, ma evidente quel tanto da poter rilevare, a prima vista, il carattere dell'oggetto raffigurato.

Quanto più l'aria è chiara, tanto meno gli oggetti lontani subiscono cambiamenti di quando è densa; e tale differenza è benissimo indicata in giornate limpide in confronto di quelle piovigginose o sature di vapori calorici.

L'ultimo piano dev'essere accarezzato leggermente con un impasto di toni e di tinte delicati, fusi con dolcezza, e non a caso, mantenendo cioè il disegno fermo.

La luce, l'epoca della stagione e lo stato dell'atmosfera influiscono molto sull'intonazione dell'ultimo piano dove generalmente predomina una tinta ariosa più o meno azzurra-grigiastra (violacea in giornate limpide e ventose d'autunno o primavera), e che, una

volta ottenuta giusta, bisogna avere il massimo riguardo di non tormentarla o perderla durante il lavoro perchè difficilmente si potrà riaverla nella sua primitiva freschezza. Quando un quadro non appaga nell'ambiente, dipende esclusivamente dalla mancanza di questa tinta leggera e ariosa, che dovrebbe estendersi anche su tutto il dipinto.

Essendo l'azzurro l'elemento principale dell'aria, è della massima importanza che, nell'abbozzo, le lontananze siano disposte con tinte azzurrognole, tenendole, per massima, un po' più fredde del vero.

Consistendo le lontananze sovente di montagne, rammentiamo di far molta attenzione al disegno, specialmente nelle linee esterne, per non cadere in certi contorni indecisi, in rette troppo prolungate, in ondulazioni incerte e uniformi (simpatia dei dilettanti), che la natura di rado ci presenta. Inoltre si procuri che i loro angoli di scostamento siano larghi, per far emergere una certa grandiosità maestosa, che forma il carattere speciale delle montagne.

Secondo piano.

Il secondo piano è quello intermedio, cioè quello che occupa lo spazio tra l'ultimo e il primo ed è quasi sempre la parte del paesaggio d'intonazione più scura (*Tav. XVI*).

Una separazione precisa delle tinte per l'ultimo, secondo e primo piano non è possibile, dipendendo la loro intonazione sopra tutto dall'illuminazione e dal tempo. E per evitare malintesi, si noti che le mescolanze qui sotto esposte furono date soltanto allo scopo di guidare il principiante nella composizione di quelle tinte, che possono servire negli effetti normali di tempo e di illuminazione.

Bisogna però considerare che nel secondo piano, in confronto dell'ultimo, le tinte si abbassano di tono, acquistando contemporaneamente maggior forza di colore, e gli oggetti cominciano a delinearsi nei dettagli principali rinforzandosi di chiaroscuro, di mano in mano che si avvicinano al primo piano.

Composizione delle tinte per i verdi del secondo piano.

Tinte normali.

Biacca, giallo di Napoli, oltremare e terra rossa.
» giallo di Napoli, oltremare e vermiglione.
» ocra gialla, oltremare e terra rossa.
» terra verde e rosso indiano.
» terra verde e garanza rosa.
» terra verde e garanza bruna.
» terra verde e blu di Prussia.
» terra verde e oltremare.
» cobalto e terra di Siena bruciata.
» cobalto, giallo di Napoli, garanza rosa e ocra gialla.
» cobalto, garanza rosa e giallo limone.
» bruno Vandyk, blu di Prussia e nero avorio.
» giallo limone, cobalto e vermiglione.

Cobalto od oltremare, ocra gialla, aureolino o giallo di cromo chiaro e terra rossa, con o senza biacca.

Per le ombre:

Cobalto, lacca carminata e ocra gialla.
Ocra gialla e cobalto.
Lacca carminata e oltremare, per ombre robuste.
Dove occorresse, aggiungasi la biacca.

Per effetti soleggiati si può ricorrere alle tinte dell'ultimo piano, e per effetti d'autunno, a quelle dell'ultimo e primo piano, intonando convenientemente le tinte; cioè rinforzando di colore quelle dell'ultimo piano, e smorzando quelle del primo piano.

Primo piano.

Il primo piano comprende lo spazio di terreno più vicino al pittore, ove la forma degli oggetti è evidentissima nei suoi più piccoli particolari; il colore si svela nelle sue molteplici gradazioni, e il chiaroscuro, arricchito dai toni di passaggio e dai riflessi, spiega la sua massima robustezza di contrasto.

Composizione delle tinte per il primo piano.

Alberi.

Tinte normali:

Giallo di cadmio chiaro e oltremare.
» » » » e blu di Prussia.
» » » » e verde smeraldo.
» » » » e verde di cobalto, tinta più fredda.
Giallo di cadmio chiaro e lacca verde scura.
— » indiano e blu di Prussia.
» limone e verde smeraldo.
» » e verde di cobalto.
» » e gli azzurri.
Ocra dorata e verde smeraldo.
— Verde Veronese e oltremare.
— Verde smeraldo e ocra gialla.
Verdi cinabro.
Lacca gialla e lacca verde chiara.

Coi gialli di cromo, e le gradazioni del giallo di cadmio mescolati con gli azzurri, col verde di cromo, col verde smeraldo, ecc., si può ottenere un'infinità di altre tinte utilizzabili nel primo piano.

Occorrendo, alle suesposte mescolanze si aggiunga la biacca.

Per gli scuri:

— Gialli di cadmio (o di cromo), terra di Siena bruciata e oltremare.

Gialli, lacca verde scura e garanza bruna.

— » oltremare e bruno Vandyk.

— » terra di Siena naturale e indaco.

Giallo di cadmio chiaro, garanza bruna e oltremare.

— Giallo indiano, terra di Siena bruciata e oltremare.

Volendo rinfrescare o abbassare i verdi, si velano con la lacca verde chiara.

Nei primi tentativi, per facilitare la composizione dei verdi del primo piano, come base per qualunque gradazione, consigliamo però al principiante di preparare prima sulla tavolozza, disponendole in fila e nello stesso ordine, le tinte seguenti:

Per i chiari. — Giallo di cadmio chiaro e blu di Prussia, la tinta deve risultare nè troppo azzurra, nè troppo gialla, ma di un verde puro.

— Ocra gialla e blu di Prussia, all'intensità verde.

— Giallo indiano e blu di Prussia, all'intensità verde.

— *Per le ombre.* — Terra di Siena bruciata e blu di Prussia, in modo da risultare una tinta bruna verdastra, piuttosto calda che fredda, e serve per le tinte neutre del primo piano.

Nero di vite e giallo cadmio, all'intensità verde.

— Nero d'avorio e giallo indiano, all'intensità verde.

A queste tinte aggiungasi due grigi di tinta fredda,

cioè composti con la biacca e il nero di vite; uno grigio ferro scuro, l'altro più chiaro. Grigi che servono per abbassare più o meno, a volontà, le tinte dei chiari e delle ombre.

Aggiungendo la biacca, i verdi chiari diventano più luminosi, e quelli delle ombre più morbidi e più chiari.

Mescolando in date proporzioni le tinte chiare con quelle scure, si può ottenere un'infinità di gradazioni utilizzabili sul vero, senza dover procedere a caso nella ricerca dei verdi.

Effetti d'autunno.

Fogliame.

Tinte generali:

Gialli di cadmio e terra di Siena bruciata.
» » » e terra rossa.
» » » e terra di Siena naturale.
» » » e bruno Vandyk.
» » » e lacca carminata.
Giallo di cadmio e garanza bruna.
Giallo di cadmio medio, terra rossa e poco oltremare.
Terra di Siena bruciata.
» » » » e lacca carminata
Terra di Siena naturale.
» » » » e lacca carminata.
Giallo indiano.
» » e lacca carminata.
» » e garanza bruna.
» » e garanza porpora.
Arancio di Marte.
Ocra dorata.
» » e giallo indiano.
» » e garanza bruna.

Ocra gialla.
» » e i gialli di cadmio.
Giallo di Napoli e oltremare.
» » » oltremare e poca lacca carminata.
Alla lacca carminata si può sostituire la garanza rosa, ha però il difetto di tingere poco, e al giallo di cadmio, quello di cromo.
Per i lumi si aggiunga la biacca.

Per velature:

Giallo indiano.
Terra di Siena naturale.
Terra di Siena bruciata.
Arancio di Marte.
Ocra dorata.
Garanza rosa.
Garanza bruna.

Tinte per tronchi e rami.

Biacca, giallo indiano, bruno Vandyk e oltremare.
» cobalto, lacca carminata e terra di Siena bruciata.
» e bruno Vandyk.
» bruno Vandyk, terra d'ombra bruciata e poco cobalto.
» e garanza bruna.
» garanza bruna e oltremare.
» terra di Siena bruciata e oltremare.
» nero avorio e lacca carminata.
Arancio neutro e ocra gialla, con o senza biacca.

Tinte per alberi speciali.

Abete.

Fogliame:

Biacca, blu di Prussia e terra di Siena naturale.
Oltremare, ocra dorata e lacca carminata.
Verde smeraldo, ocra gialla e lacca carminata.

Tronco:

Biacca, terra rossa, cobalto e lacca carminata.

Cedro.

Fogliame:

Oltremare, bruno Vandyk e giallo di cadmio medio.

Tronco:

Biacca, garanza bruna, terra d'ombra naturale e terra verde, lumi.
Bruno Vandyk, terra verde, terra d'ombra naturale e lacca carminata, scuri.

Pini.

Pino comune.

Fogliame:

Oltremare, giallo di cadmio medio e lacca carminata.
Oltremare, giallo di cadmio medio e terra di Siena bruciata.

Tronco:

— Biacca e terra di Siena bruciata.
» terra di Siena bruciata e terra verde.
» garanza bruna, terra rossa, ocra gialla e terra verde.

— Bruno Vandyk, terra rossa, e verde smeraldo (ombre).

Pino di Scozia rosso.

Fogliame:

Biacca, blu di Prussia, cobalto e giallo di cadmio chiaro.

Tronco:

— Biacca, terra di Siena bruciata e lacca carminata.

Rami:

— Biacca, bruno Vandyk, terra rossa e cobalto.

Cipresso.

Fogliame:

Oltremare, garanza bruna e giallo di cadmio medio.

Blu di Prussia, lacca carminata e giallo di cadmio ranciato.

Tronco:

— Biacca, cobalto, garanza bruna e ocra gialla; chiari.

— Garanza bruna, terra d'ombra naturale e oltremare; scuri.

Tasso.

Fogliame:

Biacca, blu di Prussia, cobalto, giallo di cadmio chiaro e garanza bruna.
» verde smeraldo, bruno Vandyk e lacca carminata.

Tronco:

Biacca, terra di Siena naturale, garanza bruna e cobalto.
» bruno Vandyk, ocra gialla, lacca carminata e cobalto.

Tinte per erbe, prati, ecc.

Tinte normali:

Biacca, terra di Siena naturale e gli azzurri.
» oltremare e verde smeraldo o verde di cobalto.
» oltremare e giallo di cadmio chiaro.
Giallo indiano e blu di Prussia.

Effetti soleggiati:

Biacca, ocra gialla e giallo di cadmio chiaro.
» verde smeraldo e verde Veronese, senza o con poco cobalto.
Giallo limone o giallo indiano e verde smeraldo.
Giallo di cadmio chiaro e verde Veronese.
Biacca e giallo di Napoli, per cavare i fili d'erba isolati sul davanti.

Erba chiara o. appassita:

Biacca, ocra gialla e verde Veronese.
» ocra gialla e cobalto.

Biacca, giallo di Napoli e cobalto.
» verde smeraldo e giallo di cadmio ranciato.
» terra di Siena naturale e terra verde.

Effetti d'autunno:

Biacca e ocra gialla.
» ocra gialla e terra verde.
» giallo di cadmio ranciato e terra di Siena naturale.
» garanza bruna e terra di Siena bruciata.
» garanza bruna, terra di Siena naturale e verde smeraldo.

Osservazioni.

Nel paesaggio la vegetazione occupa ordinariamente il primo posto. Ovunque l'occhio incontra alberi fronzuti, che ergendosi con fierezza offrono forme graziose e svariatissime.

I margini e le rive dell'acqua, il parco maestoso, la foresta impenetrabile, le montagne severe, dalla base alla loro sommità, sono cosparse di vegetazione, varia di forma e sempre attraente di colore.

Pittoricamente, la rappresentazione degli alberi deve essere trattata dietro l'impressione complessiva ricevuta al primo colpo d'occhio, così che, anche nell'abbozzo — il quale è precisamente il risultato di questa prima impressione — il carattere degli alberi deve essere riconosciuto senza esitazione.

Sul finire evitate dettagli troppo minuziosamente studiati; perchè la naturalezza della rappresentazione degli alberi consiste, principalmente, nell'insieme della forma; e non nell'imitazione servile e parziale delle foglie, ma nel carattere dei tronchi, nella bifor-

cazione dei rami, loro posizione e forma, nella proprietà della corteccia più o meno liscia e il suo colore.

Si può dire che ogni artista ha il proprio modo di frappeggiare; esecuzione in cui la maggior difficoltà sta nel dare l'idea di moltiplicità alle masse fronzute degli alberi; cioè con poco e artificiosamente far vedere o indovinare dettagli affatto trascurati. La fermezza di tocco, una certa spigliatezza di contorno, una giusta disposizione del chiaroscuro e un colore fresco, sono le qualità indispensabili per raggiungere tale scopo; impresa non facile, senza cadere nell'incerto, uniforme, monotono, e per conseguenza nel meschino e nell'antipatico.

Disegnando le ramificazioni badate di evitare (difetto frequente nei principianti) le linee troppo rette e regolari disposte a caso, senza consultare prima attentamente il vero. Sopra tutto fate ben attenzione al disegno delle piccole ramificazioni, che danno grazia e leggerezza alle masse del fogliame. Inoltre è importantissimo che i rami, quando sono interrotti dal fogliame, che li coprono, nel riapparire, abbiano da corrispondere alla loro continuazione. Abbiate inoltre sempre presente che i tronchi prendono una tinta d'intonazione più o meno neutra, perdendo i dettagli interni in proporzione che si allontanano; mentre quelli vicini, al contrario, si sviluppano e si decidono nei dettagli, arricchendosi di colore e aumentando di forza nel chiaroscuro.

Negli effetti di sole, per approssimarsi maggiormente al carattere raggiante e caldo della luce, abbiate la previdenza di improntare i verdi illuminati con grasse pennellate di giallo piuttosto spinto.

E ricordatevi che in un albero illuminato dal sole, i dettagli delle parti che si trovano in ombra appariscono meno pronunciati di quelli che si trovano nelle parti in piena luce.

Inoltre badate che i rinforzi dei massimi scuri i quali servono a dare sfondo e profondità, devono trovarsi dal basso all'alto del fogliame dell'albero, presso a poco su una verticale centrale; e la profondità sarà maggiore fra i rami interni, diminuendo verso il contorno esterno, dove, per il sovrapporsi delle masse del fogliame, la profondità è meno sensibile; perciò i rinforzi devono diminuire di tono a misura che si avvicinano al contorno esterno dove non sono più necessari.

Disponete l'erba a masse larghe, dandole il proprio carattere senza preoccuparvi dei dettagli, indicando però sempre le verdeggianti multiformi ondulazioni di terreno, mettendo le ombre al loro giusto posto.

Sebbene nel primo piano qualunque cosa può essere rappresentata con verità, importa però assai il modo di rappresentazione rispetto all'effetto finale, ove la naturalezza, resa spontaneamente, deve sempre riuscire piacevole all'occhio; effetto che non si potrà mai raggiungere, se non per mezzo dello studio e molta esperienza.

Un'imitazione troppo servile di ciascuna porzione separata, come si disse, condurrebbe immancabilmente a un effetto meschino, e un oggetto messo troppo in evidenza distruggerebbe il fare largo, così simpatico in un dipinto.

La maggior attrattiva del primo piano consiste nel brillante senza crudezza, nella forza senza contrasti violenti, in una gradevole disposizione di linee e in un perfetto accordo delle parti coll'insieme.

Tinte per strade e terreni.

Tinte locali:

— Biacca, terra rossa e cobalto; tinte svariatissime, secondo le proporzioni.

Biacca, terra d'ombra naturale e ocra gialla.
» e terra di Siena bruciata.
» e ocra bruna; per terreni sabbiosi.
» bruno Vandyk, cobalto e lacca carminata.
» ocra gialla e terra rossa.
» ocra gialla e bruno Vandyk.
» ocra gialla, terra di Siena bruciata e cobalto.
» ocra gialla, lacca carminata e cobalto.
» lacca carminata e cobalto.
» giallo di cromo e terra di Siena naturale.
» cobalto, lacca e terra di Siena bruciata.
» terra rossa e nero.
» ocra bruna e lacca bruna.
» lacca bruna, terra rossa e oltremare.
» lacca carminata, indaco e terra d'ombra bruciata.
» terra d'ombra naturale e vermiglione.
» terra di Siena naturale e vermiglione.

In effetti di sole, deve predominare la biacca.

Ombre:

Cobalto, lacca carminata e ocra gialla.
Nero e terra rossa.
Indaco e terra rossa o rosso indiano.
Terra di Siena bruciata e nero.
Oltremare e lacca bruna.
Oltremare, terra di Siena bruciata e lacca.
Bruno Vandyk solo o con lacca carminata.
Terra d'ombra naturale e vermiglione.

Gli azzurri, la lacca carminata, la terra di Siena bruciata danno un'infinità di tinte utilissime.

Nelle ombre leggere, occorrendo, si aggiunga la biacca o altro colore chiaro, purchè sia intonato con la tinta.

Per velature:

Giallo indiano, terra d'ombra bruciata o garanza bruna; per toni profondi.

Giallo indiano, giallo di Marte, asfalto, garanza bruna, per i muschi e le ombre profonde sotto i margini delle strade.

Osservazioni.

Il terreno deve esprimere la solidità, che si ottiene, specialmente nei lumi e nelle mezzetinte, dipingendo a pennellate pastose.

Le strade più pittoresche sono quelle rotte, sinuose, ineguali di terreno, solcate da profonde carreggiate e seminate di pietre, le quali originano un'infinità di lumi e di ombre isolati, che aiutano a far avanzare maggiormente il terreno.

Questo chiaroscuro isolato e sparso deve però essere trattato in modo da non nuocere all'effetto complessivo, e quantunque i dettagli delle pietre sparse sul terreno debbano, nel primo piano, essere disegnate con fedeltà, tuttavia nella disposizione dei toni deve predominare un'esecuzione larga, per evitare un chiaroscuro accentuato e trito, il quale deve sempre essere subordinato all'ombra più importante e più robusta del dipinto.

Tinte per rocce.

Se d'intonazione grigiastra:

Biacca, cobalto e terra di Siena bruciata.
» cobalto e terra rossa.
» cobalto, lacca bruna e terra d'ombra naturale.

Blacca, cobalto, lacca carminata e nero.
» e indaco.
» indaco e terra rossa.
» indaco e terra d'ombra naturale.
» indaco e garanza bruna.
» indaco e rosso indiano.
» oltremare e nero.
» terra di Siena bruciata e lacca bruna.
» nero e lacca carminata.
» nero e verde smeraldo.
» nero e terra rossa.
» oltremare e bruno Vandyk.
» terra d'ombra bruciata, cobalto e lacca carminata.
» bruno Vandyk, azzurri e lacca carminata.

Giallo di Napoli, garanza rosa e biacca, per effetto di sole.

Queste tinte possono servire anche per le ombre dipendendo la loro forza di tono dalla quantità di biacca aggiuntavi; di cui, in certe tinte per gli scuri profondi, si può talvolta farne senza.

Tinte locali fredde e calde, per l'abbozzo:

Biacca, terra di Siena naturale e bruno Vandyk.
» terra di Siena naturale e garanza bruna.
» terra di Siena naturale, garanza bruna e indaco.
» e ocra gialla.
» ocra gialla e terra rossa.
» ocra romana e nero.
» ocra romana, nero e lacca carminata.
» ocra romana e lacca carminata.
» e terra rossa.
» terra rossa, lacca carminata e cobalto.
» terra di Siena bruciata.
» giallo qualunque, terra di Siena bruciata e indaco.

Biacca e garanza bruna.
» garanza bruna, terra di Siena bruciata e indaco.
» e ocra gialla.

Tinte per muschi:

Biacca, giallo di spincervino bruno, lacca carminata e gli azzurri.
» lacca carminata, indaco e bruno Vandyk.
» verde oliva e giallo di spincervino bruno.
» giallo indiano o giallo di cromo.
» giallo di cromo e verde smeraldo o verde cobalto, tinte vivissime, ma difficili d'intonare.

Per velature:

Giallo indiano.
Lacca gialla chiara e scura.
Giallo di spincervino chiaro e bruno.
Lacca verde chiara.
Verde oliva.
Asfalto, per i massimi scuri.

Osservazioni.

Per quanto la maggior parte delle rocce s'intonino nel grigio, tuttavia esse offrono una tal varietà di gradazioni di tinta, che difficilmente si incontrano in altri oggetti.

Le rocce danno al soggetto l'impressione di solitudine. Se occupano una porzione rilevante, il dipinto acquista un fare di grandiosità; mentre le piccole rocce sparse e staccate dal masso che le ha originate, gli danno un carattere alpestre e selvaggio.

La vegetazione, che di frequente si attacca con

tenacità circondando e frastagliando la nuda superficie delle rocce, produce dei contrasti felicissimi e piacevoli, aggiungendo una nota animata a questi ambienti pieni di solitudine.

Abbiate per massima di dare al contorno delle rocce un carattere dentellato, deciso e pieno di accidentalità.

EDIFIZI.

Tinte per muri, pietre, mattoni, tegole, ecc.

Tinte generali:

Biacca e ocra dorata.
» e nero avorio.
» nero avorio e lacca carminata.
» e ocra gialla.
» ocra gialla e nero avorio.
» ocra gialla e indaco.
» ocra gialla e bruno Vandyk.
» ocra gialla, terra d'ombra bruciata e lacca carminata.
» ocra gialla, terra rossa e nero di vite.
» ocra gialla, terra rossa e cobalto.
» e indaco.
» e terra d'ombra naturale.
» terra d'ombra naturale e oltremare.
» terra di Siena bruciata.
» terra di Siena bruciata e nero avorio.
» terra d'ombra bruciata.
» terra d'ombra bruciata e oltremare.
» terra d'ombra bruciata e indaco.
Lacca carminata e terra d'ombra bruciata, per toni profondi.

Pietre arenose rossastre, illuminate:

Biacca e terra rossa.
» terra rossa e lacca carminata.
» lacca carminata e ocra gialla.
» lacca carminata e giallo di Napoli.
» lacca carminata e terra rossa.

Mattoni e tegole, illuminati:

Biacca e terra di Siena bruciata.
» terra rossa e lacca carminata.
» terra rossa, terra di Siena bruciata e cobalto.
» e garanza bruna.
» giallo indiano e garanza bruna.
» ocra gialla e rosso indiano.
» ocra gialla e vermiglione.
» vermiglione e giallo di cadmio chiaro.
» vermiglione e terra di Siena bruciata.
» giallo di cadmio scuro e lacca carminata.

Scuri o in ombra:

Terra rossa e bruno Vandyk.
» » garanza bruna e nero avorio.

Bruno Vandyk, verde smeraldo e giallo di cadmio medio.

Bruno Vandyk, terra di Siena bruciata e lacca carminata.

Verde smeraldo, terra d'ombra naturale, bruno Vandyk e giallo di cadmio chiaro.

Terra di Siena bruciata, lacca carminata e cobalto.

Biacca, terra di Siena bruciata e lacca carminata, o biacca, bruno Vandyk e lacca carminata, combinati cogli azzurri, danno un'infinità di tinte.

Per le velature di rinforzo ricorrete ai colori bruni trasparenti.

Legnami:

Biacca, ocra gialla e nero avorio.
» cobalto e terra rossa.
» nero e lacca carminata.
» e terra d'ombra naturale.
» nero e cobalto.
» e terra d'ombra bruciata.
» terra di Siena bruciata e oltremare.
» terra di Siena bruciata e nero.
» vermiglione, terra di Siena bruciata e garanza bruna.
» garanza bruna e oltremare.
» oltremare e terra di Siena bruciata; velati con la garanza bruna, l'asfalto, ecc., per gli scuri.

Ardesia:

Biacca e nero di vite.
» neri e gli azzurri.
» nero di vite e lacca carminata.
» nero di vite, cobalto e lacca carminata.
» indaco e poca terra rossa.
» indaco e poco rosso indiano.
» indaco, nero avorio e lacca carminata.
» oltremare e nero di vite.
» oltremare e lacca carminata, velati col giallo di spincervino bruno.

Tetti coperti di paglia:

Biacca, terra d'ombra bruciata e indaco; se vecchi.
» ocra gialla, terra d'ombra bruciata e indaco.
» e ocra gialla; velati con la garanza bruna.
» garanza bruna e gli azzurri.

Biacca, indaco, lacca carminata e ocra gialla.
» giallo di cromo e ocra gialla.
» giallo di spincervino bruno e terra di Siena bruciata.
» giallo di spincervino bruno e gli azzurri; se coperti di muschio.
» giallo di spincervino bruno, terra d'ombra bruciata; per i dettagli.

Le mezzetinte, se decise, si velano col giallo indiano, il giallo di spincervino chiaro o la lacca gialla chiara; gli scuri, con la lacca gialla scura, il giallo di spincervino bruno o l'asfalto.

Muri terrosi:

Biacca e terra d'ombra naturale cogli azzurri.
» e bruno Vandyk » »
» e terra d'ombra bruciata » »
» bruno Vandyk e ocra gialla cogli azzurri.

Interni scarsamente illuminati:

Biacca, oltremare e giallo di spincervino bruno.
» oltremare, lacca e terra di Siena bruciata.
» terra di Siena bruciata e oltremare.
» terra di Siena bruciata, garanza porpora e giallo di spincervino bruno.
» garanza porpora e terra di Siena bruciata.
» garanza porpora e terra di Siena naturale.

Ombre:

Biacca, rosso indiano, caput mortum o violetto di Marte e nero di vite.
» garanza porpora e nero di vite.
» indaco e garanza bruna.
» garanza porpora e oltremare.
» garanza porpora e ocra gialla.
» garanza porpora, indaco e terra di Siena bruciata.

Nelle ombre mettete pochissima biacca; essa snerva i toni. Per certi effetti misteriosi e di ombre cupe ricorrete alle velature, adoperando colori trasparenti e scuri; la garanza bruna, l'asfalto, per esempio, se l'intonazione è calda; ma se le ombre sono molto ariose e d'intonazione piuttosto fredda, allora ricorrete alle sfregature, applicandole cogli azzurri puri, o rotti col violetto di Marte o il caput mortum scuro.

Ferramenti arrugginiti:

Garanza bruna, nero avorio e pochissimo cobalto.
Vermiglione, nero avorio e pochissimo cobalto.
Vermiglione, terra di Siena bruciata, nero avorio e pochissimo cobalto.
Aggiungasi la biacca dove occorresse.

Vetri:

Biacca, oltremare e poca terra di Siena bruciata.
» oltremare e poca terra rossa.
» cobalto e pochissima terra rossa.

Osservazioni.

Gli edifici non richiedono difficoltà speciali, il più importante consiste nell'ottenere un disegno fedele prospetticamente esatto, qualità indispensabile per raggiungere l'effetto di rilievo.

Animali e figure (macchiette).

Tinte per vacche, cavalli, cani, ecc., ecc., se di mantello chiaro, giallognolo o rossastro:

Biacca e ocra gialla.
» ocra gialla e terra rossa.

Biacca, ocra gialla e terra di Siena bruciata.
» e terra di Siena bruciata.
» e terra rossa.

Se di mantello rosso brunastro (bajo):

Biacca, terra di Siena bruciata e garanza bruna.
» terra di Siena bruciata e lacca carminata.
» terra di Siena bruciata e i gialli pallidi.
» rosso indiano e garanza bruna.
» gialli e garanza bruna.

Se di mantello bruno scuro:

Terra di Siena bruciata e nero.
» » » » lacca e indaco.
Bruno Vandyk.

Se di mantello nero o scurissimo:

Nero e lacca carminata.
» e terra rossa.
» lacca carminata e terra rossa.
Indaco e lacca carminata.
Cobalto, lacca carminata e terra di Siena bruciata.

Nelle tinte chiare aggiungete più o meno biacca, secondo il tono richiesto.

Ombre: effetti di sole:

Cobalto e terra rossa, terra di Siena bruciata, bruno Vandyk, con o senza biacca.

Lumi brillanti (riflessi del cielo):

Biacca, cobalto, od oltremare, nero avorio e rosso indiano o caput mortum.

Pecore:

Biacca e ocra gialla.
» ocra dorata e bruno Vandyk.
» e terra d'ombra naturale.
Bruno di Marte o asfalto, per le velature.

Tinte per macchiette.

Per la carnagione; mezzetinte e lumi:

Biacca, terra di Siena naturale e lacca carminata.
» ocra gialla e vermiglione.
» e terra rossa.
» e terra di Siena bruciata.
» vermiglione, lacca carminata, con o senza ocra gialla.
» e cadmio ranciato, con o senza garanza rosa, per effetto di sole.

Le tinte troppo accese si smorzano con poca terra verde o il verde Veronese.

Ombre:

Poca biacca, rosso indiano e cobalto.
» » terra rossa e cobalto.
» » bruno Vandyk e lacca carminata.

Capelli:

Biacca e ocra gialla.
» terra rossa e i gialli; se biondi o rossastri.
» bruno Vandyk e terra d'ombra bruciata, se scuri.
» cobalto, poco rosso indiano e poco nero, per i riflessi lucidi azzurrognoli.

Osservazioni.

Quando le macchiette rappresentano una parte importante nel paesaggio, arricchiscono assai l'effetto della composizione.

Ogni genere di scena richiede però figure di carattere speciale, proprio all'indole del soggetto; e le figure, alla lor volta, devono, possibilmente, rappresentare un'azione che possa interessare.

Nei soggetti tranquilli, romantici e silvestri, per non disturbare la solitudine malinconica e selvaggia, converrà sopprimere affatto la figura e gli animali domestici; e qualora si desiderasse dare una nota di vita alla scena, lo si faccia coll'introdurre uccelli o animali selvatici.

Nei motivi campestri, pastorali, effetti d'acqua, ecc., un accento di color vivo è quasi sempre indispensabile. Un gruppo di vacche ruminanti con pigrizia all'ombra di fronde verdi, voluttuosamente fresche; oppure percosse dai dardeggianti raggi infocati, i quali cavano delle masse vive e luminose in contrasto con le ombre nettamente decise, trasparenti, ariose e d'intonazione azzurro-violaceo; un branco di pecore sotto un traforo di fogliame color rame, che si spingono lentamente lungo il sentiero chiazzato di macchie d'oro, il quale segue il mormoreggiante e gaio ruscello scintillante di spruzzi d'argento; dei contadini arsi dal sole, che, attraversando la pianura, sotto un cielo infiammato dai raggi morenti, s'incamminano pesantemente e taciturni verso la loro casupola fumante in lontananza; una barca solitaria, con un solitario pescatore intento a gettare le reti, accarezzato dai raggi malinconici della luna pioventi sul terso cristallo del lago incorniciato di montagne

cupe, severe e misteriose; contribuiscono assai a dare alla scena maggior sentimento di poesia pittorica.

Una pennellata di bianco, di color crema, di bruno giallastro, di bruno rossastro chiaro o scuro, talvolta anche di nero, qualora non messo a caso, può, con vantaggio, essere motivo di effetti di constrasto bellissimi.

Un animale di mantello bianco, per esempio, può benissimo servire di base per la disposizione dei lumi.

Una macchietta di color rosso acceso — lacca o vermiglione — per effetto di contrasto, può smorzare le tinte eccessivamente accese, senza il bisogno di ritoccarle. Una pennellata di verde Veronese schietto può, nello stesso modo, abbassare le tinte troppo verdi, e così via.

Nei semplici studi dal vero vi consigliamo però di mai introdurre macchiette o animali, perchè in questo caso tutta la vostra attenzione deve concentrarsi unicamente nel rendere il vero con la massima fedeltà, copiandolo cioè assolutamente come vi si presenta all'occhio, facendogli, come si suol dire, il ritratto.

Riguardo all'esecuzione, tanto le macchiette quanto gli animali non richiedono una fattura dettagliata o leccata, ma, purchè la loro grandezza sia rigorosamente subordinata alla proporzione della scena, basterà improntarli con gusto e disinvoltura, copiandoli, ben inteso, dal vero; e per dar loro maggior vita, coglierli, possibilmente, quando sono in atteggiamenti naturali, senza farli posare appositamente.

Sarà utilissimo aver sempre con voi un piccolo album destinato esclusivamente per fermare istantaneamente l'azione delle macchiette colte all'improvviso sul vero; ricordi, ai quali, in certi momenti, potrete ricorrere con molto profitto.

ACQUA.

Acqua tranquilla (secondo il tempo).

A bel tempo:

Biacca, cobalto, garanza rosa e ocra gialla.

Meno limpido:

Biacca, cobalto e rosso indiano.

Nuvoloso:

Biacca, cobalto, blu di Prussia, nero avorio e garanza bruna.
» ocra gialla e poca garanza bruna.

Foschissimo:

Biacca, blu di Prussia, nero avorio e terra rossa.

Stagni.

Acqua chiara:

Biacca, cobalto, lacca carminata e ocra gialla.

Acqua torbida:

Biacca, cobalto od oltremare, ocra gialla e poca lacca bruna.

Acqua torbidissima:

Biacca, indaco e garanza bruna.

Fiumi e torrenti.

Tinte per l'acqua d'intonazione verdastra:

Biacca, cobalto e giallo indiano.
» terra di Siena naturale, poco blu di Prussia e altrettanto nero avorio.

Biacca, giallo indiano, terra di Siena bruciata, blu di Prussia e poco nero avorio.
» giallo indiano, bruno Vandyk, blu di Prussia e poco nero avorio.

Tinte per acqua d'intonazione giallastra o ranciata:

Biacca e terra di Siena naturale.
» terra di Siena naturale e bruno Vandyk.
» terra di Siena naturale e garanza bruna.

Tinte per acqua d'intonazione grigia, debolmente colorata:

Biacca terra di Siena bruciata e cobalto.
» cobalto, garanza bruna e terra di Siena naturale.
» cobalto, garanza porpora e giallo indiano.
» blu di Prussia, garanza bruna, giallo indiano e poco nero avorio.

Tinte per acqua scurissima:

Garanza bruna e bruno Vandyk.

Bruno Vandyk, lacca carminata, blu di Prussia e poco nero avorio.

Necessitando, si aggiunga poca biacca.

Tinte per gli accenti scuri e per marcare la separazione delle pietre nel letto dei torrenti, ecc.:

Terra di Siena naturale e bruno Vandyk.
» » » » bruno Vandyk e lacca carminata.

Garanza bruna, blu di Prussia e poco nero avorio.
» » e oltremare.

Oltremare e terra di Siena bruciata.

Dove è necessario si aggiunga poca biacca.

Ruscelli di palude.

Biacca e bruno Vandyk.
» terra d'ombra naturale e poco giallo indiano.
» lacca carminata, giallo indiano, blu di Prussia e poco nero avorio.

Laghi.

Tinte brillanti:

Biacca, cobalto e ocra gialla.
» cobalto e verde Veronese.
» cobalto e verde smeraldo.
» cobalto e giallo indiano.

Tinte grige:

Biacca, cobalto e rosso indiano.
» cobalto e terra rossa.
» oltremare, indaco e poca garanza rosa o lacca carminata.
» oltremare e garanza bruna.

Tinte locali per atmosfera burrascosa:

Biacca, terra di Siena naturale e nero avorio.
» terra d'ombra naturale, indaco e cobalto.
» indaco, cobalto e bruno Vandyk.

Vegetazione sott'acqua.

Biacca, terra di Siena naturale e oltremare.
» giallo indiano, terra di Siena bruciata e indaco.

Mare.

Tinte grige:

Biacca, cobalto e terra rossa.
» cobalto e rosso indiano.
» cobalto, garanza porpora e ocra gialla.
» oltremare e nero avorio.
» oltremare e garanza bruna.
» oltremare, blu di Prussia, lacca carminata e poco nero avorio.

Verdi marini più o meno puri:

Biacca, terra di Siena naturale e cobalto.
» terra di Siena naturale e oltremare.
» terra di Siena naturale, blu di Prussia e nero avorio.

(Nel primo piano, a queste mescolanze si può aggiungere poco bruno Vandyk).

Biacca, terra di Siena naturale, cobalto e poca lacca carminata.
» giallo indiano e cobalto.
» giallo di Napoli e oltremare.
» cobalto, ocra gialla e poca lacca carminata o garanza rosa.
» terra rossa e blu di Prussia.
» e verde smeraldo.
» e verde Veronese.

Tinte per i lumi brillanti colorati:

Biacca e giallo di Napoli.
» e ocra gialla.
» e terra di Siena naturale.
» terra di Siena naturale e garanza rosa.

Si noti però che i lumi dell'acqua s'intonano col cielo.

Tinte locali per tempo burrascoso:

Biacca, oltremare e terra di Siena bruciata.
» cobalto, ocra gialla e pochissimo vermiglione.
» bruno Vandyk e terra di Siena naturale.
» terra di Siena naturale e nero avorio.
» terra di Siena naturale, blu di Prussia e nero avorio.

Tinte per gli scuri:

Cobalto e nero avorio.
Oltremare, bruno Vandyk e poca lacca carminata.
Cobalto e nero di vite.
Blu di Prussia, bruno Vandyk, lacca carminata e poco nero.
Blu di Prussia, terra di Siena bruciata e poco nero.
Nero avorio e poca terra rossa.
Aggiungasi alle mescolanze più o meno biacca, secondo il tono richiesto, e se necessaria.

Alghe marine.

Terra di Siena naturale e ocra gialla.
» » » bruciata, ocra gialla e biacca.
» » » » bruno Vandyk e giallo di cadmio medio.
Verde smeraldo, bruno Vandyk e giallo di cadmio chiaro.
Verde smeraldo, terra di Siena naturale e biacca.

Osservazioni sulla natura e rappresentazione dell'acqua.

L'acqua, coi riflessi e la sua nota scintillante, ravviva e arricchisce straordinariamente una scena di

paesaggio. Anzi, in diversi generi di quadri, come di marina, di regioni spiaggiose o lacustri, essa ne è il soggetto principale; perciò è della massima importanza saperla rendere bene e giusta nella sua rappresentazione pittorica.

Nelle sue proprietà naturali, l'acqua è un corpo liquido, trasparente, senza forma e senza colore, ma che, in date circostanze e sotto certe influenze, si appropria delle qualità svariatissime, estendendo e sviluppandone la forma a seconda della grande o piccola sua movenza.

La massa tranquilla di un lago limpido sembrerà uno specchio; mentre i cavalloni del mare agitato e tempestoso daranno presso a poco l'apparenza di una dilungata catena di montagne rocciose.

Essendo la sua natura suscettibilissima alle influenze, il suo colore varia e dipende, quasi esclusivamente, da quanto contiene o la circonda.

Un'acqua bassa e limpida, per esempio, lascia intravedere il colore del fondo, oppure rispecchia quello del cielo, dell'aria e della propria sponda.

Quando l'acqua contiene in sospensione delle materie vegetali, assume un colorito verdastro, come nei laghi della Lombardia e del Tirolo. Quando contiene molta materia organica in decomposizione, diventa di color brunastro, ed essendo meno trasparente riflette maggior luce alla sua superficie, per cui nella ondulazione e a luce tangente dà splendori argentei, e quando è tranquilla rispecchia più intensamente l'azzurro del cielo. E ciò si verifica per le lagune di Venezia.

Quest'elemento si mostra nella natura sotto due aspetti principali: vivo (mosso), oppure morto (immobile).

Le seguenti osservazioni vi metteranno sulla via per interpretare i vari aspetti della forma e del colore

dell'acqua, per poterla poi rappresentare convenientemente. Sopratutto non dovete dimenticare che anche l'acqua ha la sua prospettiva alla quale bisogna rigorosamente attenersi.

Salvo casi eccezionali, una massa d'acqua, lago o fiume, che si trova nell'ultimo e nel secondo piano, non rifletterà che le tinte dell'aria, con le quali si dovrà necessariamente rappresentarla. Trovandosi però nel primo piano, o nelle sue vicinanze, l'acqua allora rifletterà la tinta locale degli oggetti che la circondano e che si specchiano nella sua superficie.

Acqua calma.

L'acqua calma non è solamente piacevole per sè stessa, ma è anche uno degli elementi più adatti per dare effetto e vita al quadro.

Abbiate per massima di trattare l'acqua con un fare largo, disponendola contemporaneamente e con le stesse tinte di quanto la circonda: non importa se il riflesso è più basso di tono; questo verrà modificato a suo tempo con le velature.

L'esecuzione per ottenere il semplice riflesso dell'acqua sarebbe cosa facile per se stessa; ma è nel dare l'apparenza cristallina della sua superficie in modo che, attraversandola collo sguardo, si possa penetrare nella sua profondità, che riesce oltremodo difficile, non solo, ma è anche il maggior tormento per chi studia. Nulla è più indefinito e pertanto nulla è più importante della sua riuscita, e a questo scopo bisogna che i dilettanti impieghino la massima acutezza di osservazione nell'investigare il vero, perchè ben pochi indizi possono aiutare per raggiungere l'effetto dovuto. In certi casi soltanto alcune increspature lievissime denotano la presenza della superficie

dell'acqua, e da esse dipende esclusivamente il vantaggio della riuscita. Ma quando la calma è perfetta, non scorgendosi, per così dire, che una lastra di cristallo, allora l'arte si trova di fronte a una realtà spesso non raggiungibile coi mezzi tecnici, se non si ricorre agli artifizi pittorici, cioè, introducendo nel quadro, e precisamente nell'acqua, grossi uccelli acquatici (cigni, anitre, ecc.) una barca, qualche animale domestico; così, oltre a superare tale difficoltà, si arricchirà di forza e vita il dipinto stesso.

Quasi nulla esiste sul vero che possa ingannare quanto il giudizio sul colore dell'acqua, sopratutto quando essa si trova in penombra. In questi casi d'incertezza, contrapponendole un oggetto qualsiasi, purchè sia di colore più brillante, basterà per ottenere il contrasto necessario per poter giudicare con sicurezza il giusto valore della sua tinta.

Un'acqua tranquilla, o che scorra dolcemente, talvolta sulla superficie mostra una porzione torbida di tono più basso della sua intonazione generale; accidentalità causata da qualche corrente sottostante, dal movimento dell'aria: effetto efficacissimo per dar vita e rendere maggiormente piacevole il soggetto qualora reso con una certa spigliatezza e freschezza di tocco. Quando la superficie si mostrasse agitata in modo da elevare delle piccole onde, le loro facce illuminate rifletteranno il colore dell'aria, cospargendosi di sprazzi rotti e scintillanti di luce vivissima; e le ombre s'intoneranno in grigio-azzurro, in momenti di tempo minaccioso; in verde chiaro, in giallo-brunastro, nelle giornate limpide di sole.

Acqua corrente.

Il carattere dell'acqua corrente cambia interamente secondo la forza del corso e le sue proprietà chimiche.

Alcune correnti sembrano chiare quanto il cristallo; altre di colore terra di Siena naturale; altre prendono una tinta verdastra, talora resa più brillante dal letto coperto di erbaggi. Offrono insomma una varietà infinita di tinte, che non si possono conoscere che studiando attentamente la natura.

Il letto dei torrenti e dei fiumi, che ha molta influenza sul colore dell'acqua, può avere delle conformazioni svariatissime: dai ciottoli levigati e separati fino alla massa più solida di pietra compatta; dalla sabbia al fango talora coperti di vegetazione.

Il corso dell'acqua, specialmente quello dei torrenti e dei ruscelli, è sottoposto a cambiamenti continui: incontra sul suo passaggio degli ostacoli che lo deviano e fanno spesso cadere l'acqua infranta e in forma di piccole cascate serpeggianti fra i macigni, che la rimbalzano candida e spumeggiante, per raccogliersi in piccoli bacini dove, tremolante, sosta, ravvivando la sua superficie cristallina col rispecchiare il verde che la ombreggia, per poi, rumorosamente, riprendere la sua fuga precipitosa.

Nei casi più frequenti una striscia luminosa divide l'acqua dalla sponda e dai corpi che emergono dalla sua superficie.

Abbozzando l'acqua si raccomanda di nuovo di osservare attentamente la sua natura e di disporla *contemporaneamente* e con le stesse tinte degli oggetti che in essa si specchiano, e, ripetiamo, non importa se il riflesso sia più basso di tono in un'acqua limpida e più offuscato in una torbida, chè, nel ritoccarla, coll'aiuto delle velature, si raggiungerà l'intonazione e la trasparenza del vero.

Osservate bene l'inclinazione delle immagini riflesse in rapporto a quella dei corpi reali.

Marina.

Coloro che volessero dilettarsi di marina, hanno bisogno di una conoscenza delle manifestazioni atmosferiche ben più profonda in confronto dei paesisti; perchè lo specchio marino ha coll'aria un rapporto d'intonazione assolutamente concordante. Nella marina bisogna inoltre saper darsi ragione del movente che genera le onde, per essere in grado di dare la giusta e difficilissima loro apparenza di moto; perchè senza una profonda conoscenza delle cause di questo moto, non si perverrà mai a disegnarle con risultato soddisfacente; a meno di essere capace di concepire e fermare istantaneamente l'insieme del loro reciproco influsso, oppure nel caso in cui la loro forma di elevazione sia ben apparente, decisa e simile nel ripetersi. Qui non basta indicare le onde con un fare largo e complessivo, ma è assolutamente necessario un disegno esatto; la luce, l'ombra e i riflessi devono essere accuratamente osservati e compresi; perchè talvolta solo certi dettagli trascurati possono dare l'idea del moto prodotto dal rincorrersi delle onde spinte dal vento. Così una parte dell'onda mostrerà il colore dell'aria, un'altra la tinta locale dell'acqua, mentre una terza sarà sensibilmente rinforzata dal riflesso di un'altra onda; ciò che si verifica specialmente nelle corte onde concave.

I cavalloni del mare agitato da fortissimo vento hanno una certa similitudine con la configurazione dei ghiacciai oppure con le creste di montagne rocciose e dentate formando, a grandi tratti, dei solchi uniformi di direzione, la cui base rotola sotto l'onda sormontata, e appena raggiunta la sua altezza si riversa spumeggiando, mentre la potenza del vento spazza la fragile cresta; oppure, sotto l'impulso impetuoso di correnti contrarie, formano due linee di

solchi opposti, che si tagliano isolando momentaneamente le onde in modo da sembrare talora scogli emergenti dall'acqua, per poi accavallarsi alternativamente.

Riguardo all'intonazione generale del mare agitato, essa corrisponde sempre a quella del cielo e delle nubi, e gli scuri, trasparentissimi, si arricchiscono di una tinta bruno-verdastra, coi riflessi giallognoli; mentre le onde portate appaiono debolissime, per essere mosse in una massa diafana, che distrugge la loro forza assorbendola.

L'opacità e l'eccessiva solidità sono i difetti più frequenti che s'incontrano nei quadri di marina, e dipendono dalla mancanza di leggerezza, trasparenza e fluidità dell'acqua. Allo scopo di rimediare a tali inconvenienti, anzi che porre maggior studio nel consultare il vero, spesse volte, forse troppo spesso, perchè spediente facile, taluni usano introdurre nel dipinto qualche corpo galleggiante, col quale, suscitando i riflessi, ottengono la voluta trasparenza; senza curarsi affatto di riflettere che ricevendo l'acqua il moto più o meno dalla forza del vento, esso agita contemporaneamente le onde stesse, increspandone anche la loro superficie. Condizione questa, incapace di dare riflessi, eccettuato quando il movimento del mare non sia il residuo di una tempesta passata, nel qual caso, l'onda, ridivenendo brillante e cristallina, ricupera la sua proprietà di riflessione.

Cascate.

Nelle grandi cascate la caduta dell'acqua infranta produce ordinariamente una massa di schiuma e di pioggia più o meno in abbondanza; e non è raro, in giornate di sole, che i raggi attraversando il velo cristallino producano un effetto bellissimo di arcobaleno.

È difficile rendere bene una cascata che si trova nel primo piano, non solo per il suo rapido precipitarsi, ma anche per la sua sorprendente trasparenza. Mentre l'esecuzione riesce facile se si trova nel secondo o nell'ultimo piano; perchè la massa liquida si mostra allora uniforme, quasi priva di moto e poco dettagliata di forma e di colore.

Tinte per barche, navi, ecc.

Barche, se scure o nere:

Indaco e lacca.
Nero avorio.
Nero avorio e lacca.
Nero avorio e rosso indiano.
Nero avorio, rosso indiano o violetto di Marte e cobalto.

Per i lumi e le mezzetinte aggiungasi più o meno biacca.

I riflessi trasparenti umidi si ottengono con velature di asfalto, garanza bruna o giallo di spincervino bruno, toccandole in seguito leggermente con una tinta conveniente composta di biacca, violetto di Marte e cobalto, con poco nero o senza.

Se giallastre:

Biacca, terra di Siena naturale.
» terra di Siena naturale e bruno Vandyk.
» terra di Siena naturale e garanza bruna.
» terra di Siena naturale e terre d'ombra.

Vele chiare:

Biacca, ocra più o meno pallida, con poca terra d'ombra naturale, cobalto e terra rossa.

Vele rossastre:

Biacca, terra di Siena bruciata e garanza bruna.
» terra di Siena bruciata e rosso indiano.
» terra rossa e garanza bruna.
» terra rossa e garanza porpora.
» ocra gialla e garanza bruna.

Accessori da pesca.

Ceste, panieri, ecc.:

Biacca e terra di Siena naturale.
» terra di Siena naturale e bruno Vandyk.
» ocra gialla, terra d'ombra naturale e giallo di cadmio medio.

Ocra gialla, terra di Siena bruciata e bruno Vandyk.

Garanza bruna o garanza porpora, per i massimi scuri.

Osservazioni.

L'introduzione delle navi nella marina, di qualunque specie siano, richiede qualche conoscenza della loro costruzione. È anche indispensabile sapersi capacitare della forza e direzione della corrente del vento, per poter stabilire un giusto rapporto tra questo elemento e la disposizione delle vele, fiamme, cordami e altri oggetti sottoposti all'influenza dell'aria.

La prospettiva lineare è quivi di una importanza capitale, a motivo degli scorci costanti e delle grandi varietà di linea, che una nave può presentare.

Le navi, se disposte con buon gusto, già per la loro forma, possono produrre un buon effetto, che può essere aumentato mediante la forma e il colore delle

vele. Anche sulla spiaggia possono non di rado figurare navi con vantaggio. Qui riescono assai pittorici vecchie barche da pesca con le vele abbassate o poste intorno, reti tese da palo a palo, ceste ammucchiate con disordine, ecc., ecc. Si eviti però di entrare troppo nei dettagli, per non sconcertare la larghezza e tutto l'effetto del quadro.

CAPITOLO QUINTO.

DEI PROCESSI NELLA PITTURA A OLIO E COSE UTILI CHE LA RIGUARDANO.

Impasto.

La pittura a impasto consiste nel dipingere a corpo, cioè coi colori pastosi e densi sufficientemente da coprire bene la superficie su cui si dipinge; ed è la base fondamentale dell'arte della pittura.

Il forte impasto, comunemente, viene riservato come ultima risorsa per dar vita, decisione e solidità ai lumi; deve però essere evitato nei ritocchi delle ombre: lo spessore del colore le sporcherebbe rendendole inoltre opache, stoppe, senza trasparenza nè profondità.

Un dipinto a forte impasto, se eseguito con cognizione, dà un effetto di una luminosità straordinaria non raggiungibile con altri mezzi pittorici comuni; poichè ai lumi del quadro si aggiunge la vera luce, che cade sulle prominenze o rilievo del colore. Ma tale artificio, spinto oltre i limiti ragionevoli, per effetto delle eccessive prominenze di colore, sotto una

data luce, produce ombre sgradevoli, che disturbano il chiaroscuro del quadro.

A forte impasto, solitamente, si dipingono gli studi d'impressione, resi di primo colpo, alla prima, e che alcuni eseguiscono con la spatola.

Velature.

Con l'aiuto delle velature si può raggiungere l'ideale del colorito: nessuna maniera di dipingere a impasto può dare tale risultato.

Tiziano, Rembrandt, Paolo Veronese, Vélasquez, Murillo e tutti i maestri coloristi, devono al loro modo sapiente di velare tutta la ricchezza della loro tavolozza e tutta la magia delle loro opere immortali.

Per aver un'idea della differenza che passa fra una tinta ottenuta con due colori mescolati direttamente e quella che risulta dai medesimi colori adoperati per trasparenza, si faccia il seguente esperimento.

Su un pezzo di tela preparata prima con uno strato di biacca, che sia perfettamente secco, si metta, per esempio, una tinta di terra di Siena naturale, già per se stessa trasparente, diluendo il colore col medium in maniera da risultare una tinta mediocremente chiara: si otterrà un bel giallo puro luminoso e ricco di colore.

Vicino a questa tinta trasparente, se ne metta un'altra opaca, composta di biacca e terra di Siena naturale, mescolate insieme con la spatola, e in tale proporzione da risultare una tinta chiara di tono eguale a quella ottenuta per trasparenza.

Confrontando queste due tinte, si vedrà che il giallo di quella a corpo sembra più freddo e più grigio del giallo ottenuto con la pura terra di Siena naturale e il medium.

Proseguendo l'esperimento, sulla metà della tinta trasparente (perfettamente asciutta) si metta uno strato leggero di biacca assottigliata col medium: la tinta ottenuta sarà ancora più fredda e più grigia.

Così, coi medesimi due colori, giallo e bianco, applicati diversamente si possono ottenere tinte molto differenti.

Sarà utilissimo esperimentare nello stesso modo il risultato di altri colori come la terra di Siena bruciata, la garanza rosa, il cobalto, il blu di Prussia, il bruno Vandyk, il nero avorio, ecc.; acquistando così una sicura conoscenza elementare dei vari effetti della pittura trasparente e quella semiopaca.

Le velature devono ordinariamente essere più scure del fondo che deve riceverle, perciò, volendo valersene nella pittura, come regola generale conviene disporre l'abbozzo d'intonazione più chiara di quella del vero, tenendo calcolo dell'abbassamento di tono che subirà il colorito per opera delle velature, le quali vogliono aver sotto un buon letto di colore, che copra perfettamente la tela.

Le velature sono di grande aiuto nella trasparenza del colorito, per rinforzare e approfondire le ombre, smorzare i lumi; per ottenere tinte impossibile d'imitare con la diretta mescolanza dei colori.

Il modo di eseguire una velatura è il seguente:

Si prende un pennello corto di setole flessibilissimo e pulitissimo; lo si tuffa nel recipiente contenente il medium, poi, secondo la tinta voluta, si prende il colore mescolandolo col medium contenuto nel pennello, avendo cura di mescolare bene il colore affinchè la velatura risulti di una tinta unita. Con un altro pennello morbido ben netto, sul dovuto luogo, si mette la velatura a tinta piatta. Si noti che adoperando il pennello che servì per comporre la velatura, per eccesso di liquido nei peli, essa colerebbe sulle parti del dipinto che non richiedono essere velate.

Dato il caso che una velatura produca un effetto diverso da quello sperato, il colore può essere facilmente levato via con un cencio, o se la superficie è piccola, con un dito; purchè l'operazione sia fatta immediatamente, prima cioè che la velatura abbia avuto tempo di attaccarsi al colore sottostante, oppure questo sia stato intaccato dal medium.

Prima di dare una velatura la pittura che deve riceverla deve essere perfettamente secca e ferma, e, anche in questo caso, non si dovrà mai velare direttamente sul secco, senza prepararle prima un mezzo di presa, altrimenti la velatura si sporcherebbe e annerirebbe col tempo.

La superficie che deve ricevere la velatura può essere preparata in due modi:

sfregandola con un pennello duro contenente poco olio di lino, asciugandone il superfluo con un vecchio fazzoletto di seta; non dovendo rimanere sulla superficie che la quantità d'olio sufficiente per umettare leggermente la pittura;

oppure sgrassando la superficie sfregandola con una patata tagliata in due, e poi lavarla con una spugna imbevuta d'acqua.

Come tutte le cose buone anche le velature diventano cattive abusandone, tendendo esse a dare alla pittura un'apparenza fracida e cornea.

Negli studi, al principiante non consigliamo però di far uso delle velature.

Sfregature.

Sebbene le sfregature, o sfregazzi, come esecuzione, siano affatto opposte alle velature, il loro risultato finale ha però una certa analogia.

La differenza fra una velatura e una sfregatura

consiste nel permettere quest'ultima l'uso di tutti i colori, perfino i più opachi; e, contrariamente alle velature, si applica con un pennello duro corto di setole, carico di poco colore, senza medium, sfregandolo sulla pittura secca e ferma, in modo che il pennello lasci una traccia vaporosa e diafana, senza però distruggere la tinta sottostante, la quale deve sempre più o meno trasparire. Il colore adoperato deve essere piuttosto duro, asciutto, e qualora fosse troppo oleoso, lo si mette per alcuni minuti su un foglio di carta assorbente, prima di servirsene.

Le sfregature servono per rendere certi effetti nebbiosi, di contro luce, ecc., per rinfrescare date parti o intonarle nel grigio, rendere meno dura l'esecuzione primitiva; e per dar aria e distanza agli oggetti lontani che sembrassero avvicinarsi troppo.

Sono utili tanto per correggere un'intonazione scura, quanto le macchie di colore; per ammorbidire le durezze dei dettagli troppo marcati, per smorzare la vivacità delle tinte, dove abbisognasse, e per intonare il contrasto troppo violento dei colori.

Alternando accortamente le sfregature con le velature, è evidente che si può raggiungere una straordinaria ricchezza, brillantezza e trasparenza di colorito; e dove le sfregature possono rimediare all'effetto mancato delle velature, e viceversa.

Al principiante si consiglia però di evitare, quanto è possibile, sfregature sulle ombre, perchè una mano inesperta distruggerebbe facilmente la loro trasparenza.

Divisionismo.

Il *divisionismo*, chiamato anche *luminismo*, si basa sulla mescolanza delle *luci colorate*, piuttosto che su quella delle materie coloranti.

Oltre alla conoscenza perfetta della teoria dei colori, richiede molto tempo e molta pazienza nell'esecuzione.

Applicato con raziocinio, senza cadere nell'esagerazione e nella caricatura, si ottengono effetti di colore pieni di luce e un tal sentimento naturale dell'ambiente, che difficilmente si può raggiungere coi soliti mezzi.

Il segreto dell'immancabile maggior profondità che acquista un dipinto così trattato, consiste nella utilizzazione del risalto che un colore dà a certi altri cui si trova bruscamente avvicinato, disponendoli in una data condizione per ottenere la mescolanza dei colori sulla retina, e venne applicato per la prima volta in modo preciso e sicuro da Mile nel 1839; ma però era già stato da molto tempo attuato da distinti artisti.

La tecnica consiste nel tracciare linee molto fine e parallele, alternativamente dei due colori che si vogliono mescolare. Per esempio, delle righe giallo di cromo e azzurro di cobalto dànno una tinta biancastra senza traccia di verde, mentre mescolando questi colori direttamente sulla tavolozza si ottiene il verde.

Invece di linee si possono disporre, l'uno vicino all'altro, dei punti o delle macchiette irregolari.

Indirettamente si può ottenere un certo effetto di mescolanza di luci applicando grossi strati di colore con abbondante pennellata, con colpi di spatola rilevati e strisciati: le parti sporgenti delle striscie rifletteranno la luce più bianca, gli interstizi rimanderanno luce fortemente colorata, e le due luci fondendosi sulla retina daranno maggior naturalezza e colorito.

L'inglese John Ruskin, caldo fautore del divisionismo, nei suoi elementi di disegno, osserva: « Dividere un colore in piccoli punti attraverso e per « disopra a un altro, ecco il più importante di tutti i

« processi nella buona pittura a olio e all'acquarello
« della nostra epoca. Negli effetti lontani prodotti
« da oggetti vivamente colorati — boschi, acqua in
« movimento, nubi spezzate — si può molto ottenere
« accumulando i tocchi di colore un po' secco, e ag-
« giungendovi in seguito abilmente altri colori negli
« interstizi... Se si vuole che il colore così apposto
« apparisca brillante è meglio mettere nell'interstizio
« un punto ben marcato, lasciando un po' di bianco
« allato o attorno, piuttosto che mettere una tinta
« pallida del colore ».

Brucke nota come il famoso paesista Hildebrand, nei terreni gialli, inondati di sole, delle sue vedute dei tropici, ha adoperato molto il cinabro e il verde, e ha dato così alle sue opere una vita tutta particolare, alla quale nessuno prima di lui era arrivato.

I colori possono limitarsi a quelli del prisma; alcuni vi aggiungono il bianco, il quale, d'altronde, si ottiene colla mescolanza delle luci colorate complementari: il rosso e il verde; l'aranciato e il blu di Prussia; il giallo e l'oltremare; il giallo verdastro e il violetto, che sono colori complementari, dovrebbero dare un bianco più o meno puro, in ragione che la tinta di questi colori si approssima maggiormente a quella dei colori del prisma.

Scientificamente i colori possono essere ridotti a quelli primari: *rosso, giallo, azzurro;* o a quelli secondari: *ranciata, verde, violetto;* con cui è possibile ottenere tutte le tinte che ci dà la natura.

Nel primo caso, alcuni adoperano il *carminio*, il *giallo di zinco*, e il *blu di Prussia;* altri, il *cinabro*, il *giallo reale*, e il *blu minerale*.

La natura e il numero delle materie coloranti dipende quindi dal pittore, e, talvolta, anche dall'intonazione del soggetto.

La qui esposta tabella mostra i risultati principali ottenuti con la mescolanza delle luci colorate.

	Violetto	Oltremare	Blu di Prussia	Verde blu	Verde	Giallo verde	Giallo
Rosso	Porpora	Rosa scuro	Rosa chiaro	*Bianco*	Giallo dorato	Giallo d'oro	Aranciato
Aranciato	Rosa scuro	Rosa chiaro	*Bianco*	Giallo chiaro	Giallo	Giallo	
Giallo verde	*Bianco*	Verde chiaro	Verde chiaro	Verde			
Verde	Blu chiaro	Blu d'acqua	Verde blu				
Verde blu	Blu d'acqua	Blu d'acqua					
Blu di Prussia	Oltremare						

La mescolanza di tre colori non dà tinte nuove, bensì tinte simili ad altre prodotte da due soli colori. Ne viene di conseguenza che una tinta può essere ottenuta con diverse composizioni, senza che l'occhio si accorga di alcuna diversità.

Per studiare le diverse combinazioni possibili con le luci colorate, ricorrete ai dischi rotanti. Dipingete, per esempio, la metà del disco di un colore e l'altra metà dell'altro colore che volete esperimentare. Mettendo in rotazione il disco, otterrete la mescolanza delle luci colorate. Dipingendo una terza parte del disco di un colore e il rimanente di un altro, o viceversa, e così in proporzioni variate, otterrete le gradazioni di colore che desiderate.

Con questi esperimenti acquisterete la conoscenza teorica, necessaria per essere in grado di accoppiare praticamente i colori con giusto discernimento, per raggiungere l'effetto voluto, purchè il dipinto venga guardato a una certa distanza, tale che l'immagine sulla retina sia tanto rimpiccolita che le punteggiature e le strisce colorate si confondano insieme, dando una tinta di colore unito.

I quadri così dipinti, e che il volgo profano ebbe a definire, con felicissima espressione, pittura a *margheritine*, sembrano dei trapunti: fattura sgradevolissima per coloro che nelle opere d'arte cercano il liscio e l'impomiciato: *il finito*, come, erroneamente, si dice.

A chi volesse dilettarsi di divisionismo, suggeriamo « La scienza dei colori e la pittura » e « La luce e i colori » (Manuali Hoepli).

Prosciughi.

Dopo aver lavorato per qualche tempo su un dipinto e che si rinvenne diverse volte sulle parti non riuscite,

si produce un effetto di colore sgradevolissimo, chiamato prosciugo.

Il colore grasso, arrendevole, brillante al momento in cui è adoperato, diventa magro, secco e appannato.

Le parti più scure e le ombre s'indeboliscono, confondono con le mezzetinte; il chiaroscuro scompare: il colorito perde tutto il suo effetto: i neri si fanno grigi, le tinte chiare perdono la loro luminosità.

Il prosciugo è uno dei grandi inconvenienti della pittura a olio ed è quasi impossibile evitarlo; e dipende dallo strato di colore sottostante, il quale, non essendo abbastanza secco, assorbe il veicolo contenuto nel colore messo su un abbozzo troppo recente.

Fra i diversi modi per togliere il prosciugo, quello usato comunemente consiste nello sfregare leggermente le parti imbevute con un pennello pulito inumidito d'olio di lino, avendo però l'avvertenza di lasciare sulla pittura meno olio che sia possibile.

Vernice finale.

Prima di verniciare un dipinto bisogna accertarsi che *sia ben secco;* e, secondo il colore applicato e la preparazione della tela, ci vorranno delle settimane e dei mesi per esserlo completamente. Quando un dipinto non tramanda più odore di olio, non appiccica, e presenta delle pennellate grasse che non si arrendono al tatto, allora il dipinto può dirsi secco. Esponendo il rovescio del dipinto al sole, non però quello del meriggio e dell'estate cocente, si può affrettarne l'essiccazione. Anche la corrente di un moderato calorifero è indicatissima per tale scopo. Questo deve però farsi con precauzione per non lasciar inaridire troppo la tela.

Dopo aver ben pulito il dipinto, liberandolo dalla polvere, pigliate la vernice prescelta e versatene quanto basta in una tazza di porcellana.

Posate il dipinto in piano sopra una tavola, se è piccolo, e sulla capre se è grande, affinchè la vernice si stenda unitamente; il che non avverrebbe mai dandogli una inclinazione qualunque; la vernice essendo scorrevole e fluida, seguirebbe facilmente la pendenza più bassa. Mettetevi in un luogo assai pulito e al coperto della polvere; tuffate la vostra pennellessa a *zampa d'oca*, fino a metà delle setole, nel recipiente in cui avete versata la vernice, e spremetela dalle parti sull'orlo del vaso, per farne uscire il superfluo. Fate questo ogni volta che ripigliate la vernice, perchè non bisogna metterne molta; più lo strato è sottile, specialmente la prima volta che si vernicia un quadro, e meglio sarà; perchè, se non fosse a sufficienza, si è sempre in tempo, alcuni giorni dopo, a darne una seconda mano, liquidissima e sottile, quando la prima mano è ugualmente ben distesa, essa basta per rendere ai colori tutta la loro vivacità; ciò val meglio che vedere un quadro lucido come un cristallo: meno la vernice è grossa, e meno ingiallisce col tempo. Applicate dunque la vostra vernice dall'alto al basso a guisa di fasce, e quando siete arrivati al basso del quadro, non risalite scorrendo colla pennellessa, ma sollevatela e ricominciate una seconda fascia immediatamente accanto alla prima, poi una terza, una quarta e così di seguito, pigliando sempre alla vostra destra, fino a che tutta la superficie sia stata coperta di vernice.

Ciò fatto, non ripigliate più vernice, ma incrociate la vostra pennellessa da sinistra a destra per la larghezza del quadro, tanto per agguagliare la vernice, quanto per ritoccare dove non fosse bene arrivata.

Non bisogna perdere un istante, e non essere di-

stolti da nulla, quando si fa quest'operazione, la quale deve compiersi sollecitamente per amore della fluidità della vernice. Nè bisogna maneggiare la pennellessa con troppa vivacità, perchè farebbe bollire la vernice, nè le darebbe tempo a prendere dappertutto. Si fa dunque passeggiare la pennellessa con uniformità, appoggiandola un poco, in maniera che se ne faccia piegare le setole leggermente.

Il difetto più comune, di quelli che verniciano per la prima volta, è di metterne troppa nella pennellessa e per conseguenza sul quadro. Ma è da guardarsi di non peccare nel contrario, perchè se la pennellessa è troppo scarsa di vernice, essa non ne lascia abbastanza; le setole si aprono e lasciano degli spazi ove la vernice non ha preso.

Se la pennellessa di cui vi servite fosse nuova, ne scuoterete la polvere. Se pochi momenti dopo di esservi serviti di una pennellessa, essa è ancora fresca e molle, non cercate di ripulirla, ma fregatela sull'orlo della tazza o vasetto, acciò non conservi che il meno possibile di vernice; però in questo caso posatela sopra una carta pulita, al coperto della polvere e lasciatevela seccare tranquillamente, fino a che possiate deporla in un astuccio di cartone, avendo cura di non piegarne le setole o il pelo; ciò le cagionerebbe una falsa piega che non si raddrizzerebbe mai più. Quando vorrete servirvene, fatela rinvenire nell'acqua ragia rettificata, la quale scioglierà l'antica vernice, e la pennellessa tornerà docile come prima.

Cornice.

Quantunque la cornice sia un importante accessorio del quadro, tuttavia dev'essere sacrificata per far trionfare il dipinto; non deve quindi emergere nè per forma, dimensione o colore.

I quadri a olio, per la loro robusta intonazione, sono quelli che ammettono la maggior ricchezza e sfarzo di oro, di colore e ornamenti. Fuggite però le cornici dipinte, le quali sembrano una continuazione del quadro.

I dipinti all'acquarello vogliono una cornice chiarissima, e se l'ambiente richiede una tinta scura, allora bisogna circondarli con un *passe-partout* ampio e chiaro che possa isolare il dipinto, il quale deve sempre campeggiare.

Una montatura simpatica per gli acquarelli, stampe, fotografie, disegni e miniature su pergamena, è quella detta all'inglese. Messo il soggetto nel *passe-partout*, proteggendolo con un vetro tersissimo, si obbliga e si abbraccia insieme il vetro, il soggetto e il cartone di chiusura sottostante, con una striscia, un nastro sottile incollato che giri tutt'attorno.

Anche le cornici di legno naturale sono di molto effetto, qualora eseguite bene.

Le cornici di *peluche* si adattano soltanto per dipinti e stampe di piccole dimensioni.

La cornice di un quadro talvolta può influire moltissimo sul dipinto stesso.

Così, se la cornice è dorata o di un giallo ranciato, le porzioni di tinta neutra, che figurano nel quadro, prenderanno una tinta azzurrognola; se la cornice è violetta, volgeranno al giallo; se azzurra volgeranno al ranciato e al rossastro se verde.

Questi effetti di contrasto, dovuti al colore della cornice, sono più sensibili alla luce diffusa che alla luce viva. Quando la luce che illumina il quadro è più intensa, la tinta dovuta al contrasto è meno visibile, ma i bianchi diventano generalmente più puri.

Come si riparano i piccoli accidenti giornalieri.

Tela ammaccata. — Con la spugna imbevuta di acqua tepida si bagna l'ammaccatura di dietro la tela, lasciando asciugare a una temperatura media.

Vescichette o gonfiature. — Rammollita la bolla con l'olio essenziale di petrolio mescolato con l'es-l'essenza di trementina, in parti eguali; perforata la sommità con la punta di un ago; con l'aiuto di una piccola siringa (detta conta-gocce), attraverso il foro fatto si fa penetrare un po' di vernice e si appiana la vescichetta con un cencio, togliendo contemporaneamente l'eccesso di vernice risortita.

Ciò fatto, si sottopone la parte lesa alla pressione di un pezzo di metallo o di cristallo, i cui spigoli siano ben smussati, in modo da non lasciar traccia d'impronta. Fra la vescichetta e il peso s'interpone un pezzo di carta preparata con la colla di farina, altrimenti la vernice, che potrebbe ancora sortire, aderirebbe al peso, il quale difficilmente potrebbe essere levato senza guasto, mentre la carta può essere staccata facilmente con un po' d'acqua calda.

Fenditure, fessure, screpolature. — Quando il colore è fesso, ciò che avviene quando si ridipinge troppo presto, e, sopratutto, applicando tinte scure su toni chiari; bisogna sfregare le fenditure con un po' di vernice e riturarle a spatola col mastice composto nel modo seguente:

Si prende del colore in polvere secondo la tinta che si vuol dare al mastice, e lo si mescola con la resina di dammara, anch'essa polverizzata. Per quasi tutti i colori la proporzione è due grammi di colore e uno di resina; per il cinabro, tre grammi di colore e uno di resina; per il cobalto si mette un po' più di resina; per le lacche ci vorrà maggior quantità di resina che per gli altri colori.

Mescolati i colori con la dovuta parte di resina, si macina il tutto col fissativo per acquarello, in pasta liquida, e prima di servirsene si aspetta qualche minuto, finchè si sia spessita in consistenza di mastice.

In questo modo si possono preparare preventivamente paste di diversi colori e conservarle in vasetti. Qualora seccassero, si rammolliscono col liquido dissolvente del fissativo per acquarello.

Un buon mastice si ottiene anche con la colla di caseina e colore in polvere. Il mastice ottenuto deve però spessirsi con l'evaporazione, prima di applicarlo. Applicato, gli si dà una mano di vernice, poi si dipinge sopra.

Tele spaccate. — Si poggia il dipinto orizzontalmente sul marmo o su una piastra di metallo, con la pittura di sotto frapponendovi un foglio di carta preparato con l'olio essenziale di petrolio.

Si riavvicinano gli orli della tela spaccata e si appianano bene i fili, e, se necessario, spianandoli con un ferro da stirare, scaldato solamente all'acqua bollente.

In seguito si intonaca tutta la porzione guasta con la colla di caseina. Quando l'umidità sarà alquanto evaporata e che la colla comincerà a impegolare le dita, vi si applicherà un pezzo di carta sottile, incollata, cioè non assorbente; spianando bene col ferro da stirare, moderatamente caldo. Non deve restare nessuna gonfiezza.

Seccato il tutto, sulla carta si rimette la colla, applicandovi sopra un pezzo di tela fine, alquanto più piccolo della carta, altrimenti la tela s'incollerebbe male con l'altra tela. Come prima, si appiana col ferro caldo e, ben secco il tutto, vi si dà sopra un o due mani di vernice, lasciando seccare la prima avanti di darne un'altra. La vernice deve oltrepassare i margini della carta intaccando la tela vecchia.

Essiccata l'ultima mano di vernice, si rivolta il dipinto, collocandolo verticalmente. Se, per caso, la carta preparata all'olio essenziale di petrolio, interposta fra la lastra e il dipinto, si trovasse appiccicata, la si distaccherà con un po' d'acqua tepida. A questo punto, non rimarrà che di turare le tracce della spaccatura col mastice già indicato, oppure con un miscuglio di bianco di zinco, colla di caseina e il colore in polvere adatto per avere la tinta intonata con la porzione riparata.

Adoperando il mastice alla caseina, richiede una mano di vernice, essiccata questa, vi si dipinge sopra.

Gli altri mezzi, come quello di incollare direttamente di dietro alla tela altra tela, o facendola aderire con la biacca, oppure attaccarvi, a caldo, della tela imbevuta di cera liquefatta, per quanto siano più spicci, sono però cattivi rimedi.

CAPITOLO SESTO.

SUL VERO.

Studio dal vero.

Lo studio dal vero è la grammatica del pittore, e che, ben compresa nei suoi particolari, lo rende capace di rappresentare, con facilità e spigliatezza, qualunque effetto di paesaggio voluto.

Il momento più opportuno per questi studi, specialmente per le lontananze, è il meriggio e sopratutto in giornate limpide e ventose; perchè allora gli oggetti mostrano un contorno nettamente deciso.

In principio sceglicte dei soggetti isolati (un tronco

d'albero, una roccia, per esempio; poi gradatamente, vi estenderete copiando un gruppo d'alberi, un motivo di montagna, ecc.) copiando i quali *bisogna assolutamente che vi sforziate di imitarli fedelmente*, interpretando il vero esclusivamente nel vostro modo di vedere; senza preoccuparvi minimamente di imitare nell'esecuzione tale o tal altro pittore; poichè il vero, che vi sta davanti, esige la massima attenzione e uno studio coscienzioso, senza altro fine che di imitarlo.

I primi vostri tentativi non saranno certamente coronati di successo; esercitandovi però con costanza non solo vi abituerete a leggere e interpretare il vero con facilità, ma vi preparerete un tesoro di conoscenze di toni e di tinte, di effetti di luce nei suoi costanti cambiamenti, e dei diversi aspetti degli oggetti sotto influenze speciali; conoscenze pratiche che, più tardi, permetteranno di estendervi ai soggetti più arrischiati, senza pericolo di insuccesso.

Abbiate per massima, una volta a casa, di mai ritoccare questi studi, perchè anche con una sola pennellata è facilissimo perdere la naturalezza, la freschezza del colorito e il carattere genuino dell'interpretazione del vero, qualora riuscisse spontanea.

Quadro dal vero.

Prima di decidersi a dipingere un quadro dal vero, abbiate cura di scegliere un soggetto piacevole e che presenti possibilmente il vantaggio di tutti e tre i piani, che abbia cioè spazio di terreno e aria più che sia possibile; un muro, un gruppo d'alberi, una collina troppo a ridosso, che avrebbero servito benissimo per studio dal vero, per il quadro non presenterebbero certamente dei soggetti piacevoli, non per-

mettendo all'occhio di spaziare liberamente nell'infinito.

Riguardo al colorito è bene notare che, talvolta, anche la natura stessa presenta certi effetti, i quali, sebbene piacevoli sul vero, dipinti che siano, possono riuscire sgradevoli all'occhio. A questi soggetti appartengono le intonazioni spiccatamente verdastre o giallo-verdastre. E per quanto l'attrattiva maggiore del paesaggio consista precisamente in questo verde voluttuoso, tuttavia l'esperienza insegna che un quadro quasi interamente verde non è d'effetto piacevole, quanto potrebbe esserlo uno che si avvicina a un'intonazione azzurrognola, rossastra o grigiastra.

Trovato il soggetto, procurate di scegliere quella porzione di vero che offre il lato più caratteristico, più pittorico. In seguito è importantissimo decidere convenientemente la sua *inquadratura*, cioè, se compone meglio dipinto nel senso oblungo della tela (*Tav. XVII*) o nel senso opposto (*Tav. XVIII*).

Una piccola cornice di cartoncino (vedi mezzi sussidiari) vi servirà benissimo per tale scopo. Qui giova notare, e lo terrete per massima, di non includere nel quadro il terreno e gli oggetti che vi siano vicini meno di 5 o 6 metri, perchè, per abbracciare una porzione del vero più vicina, l'occhio dovrebbe necessariamente abbassarsi, spostando così il punto di vista primitivo, il quale, come sapete, deve trovarsi costantemente all'altezza dell'orizzonte.

Un altro modo pratico per decidere l'inquadratura del vero è il seguente: fissato il punto di stazione, fate dieci passi in avanti, direttamente verso l'orizzonte, qui piantate un bastone, o altro segno di dove conterete cinque passi andando verso la sinistra e cinque verso la destra; fissando anche questi punti laterali estremi, i quali decideranno la porzione del

vero che dovrete includere nella tela. Il punto di mezzo segnerà la direzione del punto di vista.

Stabilita l'inquadratura, svolgete (preferibilmente a carbone) il disegno sulla tela, accennando solamente il contorno delle masse principali. Ricordatevi sempre che un disegno curato nelle linee d'insieme evita tanti pentimenti e scansa molta fatica, permettendo inoltre maggior confidenza e sicurezza al maneggio del pennello; qualità necessarie per ottenere tinte brillanti e freschezza di tocco.

I principianti — tanto più se dotati di vista acuta — non solo nell'abbozzare, ma anche sul finire non devono mai preoccuparsi troppo dei dettagli; devono, all'opposto, abituarsi a rendere il vero complessivamente quel tanto che possono vedere normalmente in uno sguardo solo, senza posare l'occhio con maggior attenzione.

Nell'abbozzare ricordatevi di aver la previdenza di tenere le tinte più smorte e i toni più deboli di quello che sono realmente sul vero, in modo che l'abbozzo presenti un'intonazione piuttosto sbiadita di colore e fiacca di chiaroscuro, cioè i chiari siano meno brillanti e le ombre meno scure del vero.

Coloro che volessero tentare una pittura di getto, persuasi di applicare ogni tinta e tono giusti di valore e al loro posto, non avendo ancora abbastanza pratica della tavolozza, cadrebbero inevitabilmente in un lavoro crudissimo, d'effetto ripugnante, dove le ombre risulterebbero opache e i lumi stridenti, maledettamente stonati. E chi, poi, volesse rimediare a tale insuccesso, col modificare e correggere, si ingolferebbe in un pantano di impasto di colori snervati e sporchi, da non uscirne più; apportando, ai meno perseveranti, un disgusto tale da far loro abbandonare sfiduciati il lavoro.

Frenate quindi questo vostro slancio, d'altronde

naturale, e nei vostri primi tentativi procurate di essere pazienti e vergini di ogni preoccupazione pittorica; poichè è un'impresa superiore alle vostre forze trovare, alla prima, l'effetto di colore e di chiaroscuro come lo dà il vero: effetto che è il risultato costante del reciproco contrasto delle tinte e dei toni.

Nell'abbozzo è importante tener calcolo anche del contrasto delle tinte calde e fredde, talvolta così accentuato sul vero che un soggetto di poche risorse artistiche può, con una saggia disposizione di tali tinte, acquistare molto interesse.

Nel chiaroscuro (difetto frequente nei principianti), evitate di mettere i lumi composti con la tinta locale rialzata con la biacca, e caricata di nero per le ombre; altrimenti tutta la bellezza di contrasto e il vigore del colorito verrebbero sciupati, poichè sul vero, quasi sempre i lumi differiscono di tinta dalle ombre (per diverse ragioni, in ispecie per effetto dei riflessi) e la tinta locale non si trova precisamente nel colore reale delle cose, ma nella colonna di passaggio fra il lume e la penombra.

Confrontate, per esempio, la differenza di colore che passa fra il lume e l'ombra di una casa bianca, lontana e illuminata dal sole, e vi scorgete facilmente tale contrasto: il lume s'intonerà nel giallo e l'ombra nel violetto, suo colore complementare.

Per quanto i principianti, nei loro primi tentativi del quadro dal vero, mettano la massima attenzione possibile, difficilmente potranno evitare di non cadere in un lavoro indeciso, snervato e piatto; in cui l'ultimo piano, troppo dettagliato, riuscirà d'intonazione soverchiamente verde o bruna, mentre il secondo e il primo piano risulteranno di colorito incerto e slavato. E questo dipende dal non essere essi ancora abituati al giusto modo di vedere e di interpretare l'insieme di una scena, dall'aver disposte

certe tinte locali stonate, lasciandosi, inconsapevolmente, guidare dal proprio sentire, dall'aver trascurate certe importanti finezze di tinta, omessi certi contrasti di luce e ombra espressivi, dai quali, talvolta, dipende l'effetto pittorico del dipinto. Insomma, molti principianti, anche davanti al vero, dipingono di maniera.

Quanto all'esecuzione, che può variare all'infinito, nei vostri *primi* tentativi, vi consigliamo di attenervi al seguente procedimento, semplice e facilmente comprensibile.

Prima seduta.

Tracciata la linea d'orizzonte, accennate le masse principali che formano l'ultimo e il secondo piano; e decidete, con qualche precisione, il contorno degli oggetti nel primo piano.

Ciò fatto, a tinte piatte, più deboli di quelle osservate sul vero, cioè più pallide di colore e più leggere di tono; disponete l'insieme del colorito a larghe masse, senza preoccuparvi dei dettagli di disegno e delle finezze di tinta o di chiaroscuro (*Tav. XIX*).

Maneggiate il pennello a tocchi, e abbiate l'avvertenza di condurlo possibilmente in modo che le pennellate seguano la direzione dei piani, conforme al vero. Soprattutto evitate di strofinare il pennello sulla tela, come usano abitualmente i verniciatori, perchè le tinte tormentate perdono la freschezza e il brio.

Questo sarebbe l'abbozzo.

Seconda seduta.

Nell'abbozzo, il quale serve da fondamenta al quadro che si vuol sviluppare, era scopo prefisso te-

nere i lumi più pallidi e le ombre più leggere del vero; perchè una tinta sovrapposta a un'altra, che sia eguale, non produrrà mai armonia nè rinforzo di tono o di colore; mentre, dove colori forti coprono altri di minor intensità, ivi risulta aria e luminosità, tanto per la trasparenza della tinta sottostante, quanto per effetto di contrasto.

Riprendete il lavoro coll'accennare i piani principali delle lontananze, lavorando a mezzetinte e ravvivando le tinte di colore.

Rinforzate il secondo piano e il chiaroscuro sul davanti, studiando contemporaneamente meglio l'insieme della forma, senza però curarsi troppo delle finezze di colore o di disegno (*Tav. XX*).

Questo lavoro deve essere eseguito a pennellate larghe e a tocchi.

Terza seduta.

Ritornato sul vero, alla stessa ora e nella medesima condizione atmosferica, ben inteso; riprenderete il lavoro studiando le finezze dell'ultimo piano, procurando però sempre di mantenere un chiaroscuro a larghe masse e un colorito arioso.

Ritoccato convenientemente il secondo piano, cercate, sul davanti, i dettagli e le mezzetinte più caratteristici; rinforzate le ombre e i lumi dove occorresse, serrando sempre più il disegno (*Tav. XXI*).

Dipingete con disinvoltura espressiva.

A questo punto, dopo aver confrontato con molta attenzione il vostro lavoro col vero, eseguite tutti i ritocchi necessari e decisivi per imitare la natura più che sia possibile; non nelle minuzie, intendiamoci bene, ma nell'effetto complessivo.

Durante questi ritocchi di compimento dovete

assolutamente armarvi di tutta la forza di concezione e capacità di cui disponete, per poter arrivare a una fedele rappresentazione del vero, il quale, oltre essere la guida più sicura, è anche il maestro più coscienzioso.

Esercizi di disegno e di colore dal vero.

Durante le vostre passeggiate all'aria aperta, siate sempre munito di un album da disegno e copiate tutti i motivi di dettagli interessanti e caratteristici che il vero vi presentasse; preoccupandovi esclusivamente dell'andamento delle linee di contorno (*Tav. XXII* e *XXIII*); fate delle annotazioni di simpatici aggruppamenti d'alberi (*Tav. XXIV* e *XXV*) curando la posizione, l'inclinazione, l'intreccio dei tronchi e dei rami; esercitatevi a schizzare dal vero, alla prima, con enfasi, per rendere la mano agile e per abituarsi a gustare lo schizzo stesso (*Tav. XXVI* e *XXVII*); che chiameremo ginnastica di disegno. Inoltre eseguite degli studi dal vero a penna, per acquistare sicurezza e fermezza di tratto (*Tav. XXVIII, XXIX, XXX*).

Alternativamente al disegno occupatevi anche della pittura: con slancio, di getto, senza ritocchi di compimento, fermate certi accordi isolati di colore sorpresi sul vero (*Tav. XXXI*).

(Gli originali di queste ultime tavole non furono eseguiti appositamente per illustrare il presente manuale; sono reminiscenze di studi giovanili, spontanei e sinceri).

Per impossessarvi sempre più delle finezze di colore e del chiaroscuro, fate degli studi di montagne in lontananza, alberi isolati, ecc., curando, nel colorito, l'armonia delle tinte e dei toni; nella forma, i dettagli più caratteristici, espressivi.

Il complesso di questi studi vi sarà di grande profitto e vi aiuterà molto per educare l'occhio a giustamente e prontamente afferrare il vero, e la mano a una agile e abile esecuzione; facoltà che, una volta acquistate, non solo alleggeriranno in parte la fatica materiale del lavoro, procacciando in pari tempo diletto e soddisfazione, ma daranno anche buon gusto e vita alla pittura; poichè, intendiamoci, dilettanti, voi cercate all'arte un'arte facile, d'effetto pronto, civettuola, conquistata con poco studio e meno fatica e che soddisfi il vostro amor proprio. D'altronde, non è escluso il caso che possiate diventare anche buoni artisti.

Maniera.

Maniera, artisticamente parlando, è l'espressione individuale dell'interpretazione del vero e il risultato col quale ogni artista, per indole o per progetto si è imposto di rappresentare la natura. Da un lato si basa quindi sull'interpretazione, dall'altro sull'esecuzione. Ma, oltre ciò, ogni artista può anche avere un colorito speciale. Queste individualità che traggono un occhio educato all'arte a indovinare senza esitazione l'autore di un dato dipinto, senza il bisogno di consultarne la firma, formano appunto la *maniera* o *cifra*.

Per quanto questa o quest'altra maniera siano impressionanti, tuttavia guardatevi bene dall'imitarle. Anche se dilettante, non dovete mai compiacervi di riuscire buon copista, poichè questo titolo non ha nessun valore invidiabile. Ricordatevi che tutto ciò che è fresco, spontaneo e originale possiede delle attrattive e delle qualità speciali, che imitate perdono di valore.

E, soprattutto, ricordatevi che in principio l'essenziale consiste nell'imparare a vedere e mettere sulla tela le tinte e i loro valori nell'esatta macchia e al loro giusto posto. E ciò può essere raggiunto soltanto dopo numerosi studi dal vero e resi con una fattura ingenuamente spontanea, senza la pretesa di fare del pittorico, trattando il vero d'impressione o a guisa di abbozzo.

Acquistata la facoltà di vedere, interpretare e di riprodurre abbastanza bene il vero, allora, in dati limiti potrete, anzi dovrete occuparvi anche della fattura, la quale deve però sempre venire spontanea, senza ricercatezza sforzata. E ricordatevi che quando la pittura, coi suoi semplici mezzi, non può giungere a dare efficacemente il vero, allora bisogna ricorrere all'arte.

Nel paesaggio possono anche essere messe in pratica tutte le tecniche dell'arte pittorica.

Nei piccoli dipinti da gabinetto, indipendentemente dal soggetto, se non indispensabile, è però sempre desiderabile una pittura franca, brillante e facile, non raggiungibile che con molta fatica.

Con questo non s'intende però di consigliare delle pennellate insignificanti messe giù a caso. Soltanto una fattura larga e senza fatica può dare contemporaneamente quanto ci offre il vero.

Puri tocchi e sfoggio di pennello, senza la dovuta educazione della mano, non daranno mai l'apparenza del vero, e travieranno il senso dell'arte nel principiante. Nulla è più deplorevole degli oziosi minuscoli tocchi insignificanti che spesso si vedono nei dipinti dei dilettanti.

IMPRESSIONI DAL VERO.

Studio degli effetti di luce e colore.

Lo studio d'impressione è la parte più dilettevole della pittura, è la più sincera, spontanea c fresca interpretazione del vero; e può essere motivo di un quadro futuro.

L'impressione ha lo scopo di studiare le svariate, infinite fuggevoli manifestazioni della natura; coglierla nei suoi accordi armoniosi di luce e colore; fermandone l'*impressione* ricevuta rapidamente sulla tela.

In questi studi preoccupatevi esclusivamente dell'impronta delle masse principali, senza cercare le finezze, chè, d'altronde, non ne avreste il tempo necessario; poichè l'intonazione del vero cambiando col rapido cangiare dell'atmosfera, in certi effetti accidentali difficilmente si ripete nella medesima manifestazione.

Nelle impressioni l'essenziale consiste nel sentire e fermare la poesia dell'ambiente, il lato sentimentale del vero, esprimendolo sinteticamente con ciò che maggiormente colpisce l'occhio e che caratterizza il soggetto, mediante un'esecuzione spontanea, decisa, rapida e piena di vita, con freschezza e robustezza di colore; e per raggiungere ciò bisogna innamorarsi del soggetto e dipingere con entusiasmo e sentimento. Così vi impossesserete delle bellezze fuggevoli del vero. *Questi lavori non dovranno mai essere ritoccati direttamente senza il vero, e nemmeno modificati con una seconda seduta.*

È buona regola corredare questi studi con opportune annotazioni, le quali possono essere utilissime nel caso in cui un'impressione dovesse servire per un quadro.

Ecco una sommaria e pallida descrizione delle fasi del giorno, che, se non altro, potrà svegliarvi il sentimento nei vostri primi tentativi d'impressione.

Levata del sole.

Il mattino è tranquillo. Albeggia: il cielo s'imbianca di luce crepuscolare, che a poco a poco s'incolora di rosso intenso, infocato; rosso che in forma di lunghe strisce si allarga all'orizzonte. Il sole ascende. Il rosso infocato si fonde sempre più in una ricca, semplice tinta d'ambra, seguita da una delicata sfumatura cremisina, la quale in un grigio leggermente azzurrognolo si perde. Lunghe strisce grigio-porpora galleggiano sull'orizzonte e lambiscono il rosso infocato.

L'ultimo piano sfonda avvolto in un morbido grigio azzurrognolo; mentre il secondo piano si vela di un grigio torbido, quasi incoloro. Gli alberi del primo piano, volti contro il cielo, si tuffano in un pulviscolo acceso, che rende quasi impercettibili i dettagli.

Il sole ascende. Al suo avvicinarsi le nubi si arroventano, e una luce fulgida d'intorno si spande, e le cose, verso di essa volte, s'illuminano di uno splendore sorprendente.

Il sole ha passato l'orizzonte. All'aria rosata del mattino segue, talvolta, un grigio delicato; e se la notte fugata passò umida, una nebbia leggera s'eleva allora sul terreno, invade le lontananze, muove verso il cielo, in strisce sottili lo raggiunge, poi, languidamente, in un azzurro morbido si fonde. La nebbia sempre più si assottiglia, dilegua, lascia irrompere i raggi solari: le creste delle montagne cominciano a delinearsi, e la loro forma maestosa, intraveduta dietro il velo nebuloso rarefatto, ma che ancora fitto

al basso ne copre la base, sembra ancora più gigantesca.

Il sole dissipò interamente la nebbia. Al grandioso succede il bello: la natura spiega tutta la sua magnificenza, i raggi solari risplendono su tutto, e, scintillanti, sull'acqua tremolano, come se lieve un zeffiro aleggiasse sulla sua cristallina superficie.

Pochi colori si scorgono, indistinti. Le ombre si stendono vagamente davanti allo spettatore.

L'ambiente suscita un sentimento di dolce quiete, pura, e di nuove attrattive aumenta la natura silenziosa, fresca, appena svegliata. A poco a poco il silenzio è rotto: comincia la vita del lavoro.

Alzatevi di buon'ora e beatevi di questi incantevoli spettacoli, impossibile renderli con la penna, ma che il pennello sa imitare.

Meriggio.

La scena è interamente cambiata: la natura ha ben poche attrattive. L'atmosfera è pesante, afosa: l'ombrato margine del gorgogliante ruscello invita al riposo.

L'aria è limpida, il cielo spazzato di nubi. La luce abbagliante del sole dardeggia implacabile sulle cose, suscitando ombre dure e corte. Il paesaggio è suddiviso in una infinità di porzioni chiazzate di chiaroscuro, che ben presto stanca l'occhio.

A settentrione il cielo s'intona d'azzurro cupo, saturo, che si alleggerisce sempre più verso l'orizzonte.

Gli oggetti chiari illuminati direttamente sembrano più piccoli di quanto lo sono in realtà; perchè decisi, e perchè l'occhio è ingannato sulla loro giusta distanza.

Dovendo copiare tali effetti all'aria aperta e sotto i raggi estivi infocati, per evitare la stanchezza dell'occhio prodotta dall'abbagliamento e dal calore del sole, non basta coprirsi coll'ombrello, ma è necessario ripararsi al rezzo ristoratore di qualche albero, e in modo di frapporre, a sè e la luce, una massa d'ombra estesa, non solo per poter riposare l'occhio, ma per essere in grado di bilanciare il chiaroscuro.

Questi momenti propizi allo studio dei dettagli, poco si adattano per il quadro: tolto il caso in cui la scena presenti per se stessa un motivo pieno di attrattive, oppure copiando il vero verso il nord o verso il sud, dove i raggi solari, che cadono fra il pittore e la veduta, armonizzano maggiormente l'ambiente: il cielo prende un'intonazione più decisa e più satura di colore che altrove, intonazione, che si riflette su tutto il paesaggio.

Tramonto.

Chi non ha osservato negli stanchi tramonti la grandiosità di una scena incorniciata lontano dai riflessi di porpora dell'orizzonte infuocato? È un incendio maraviglioso che arde in distanza e sembra la fine grandiosa di una nuova Troia.

È il momento prediletto dall'artista; è una delle più imponenti manifestazioni della natura, sempre maestosa e sempre varia di colore e di luminosità.

Il sole volge al tramonto: il cielo, nei casi più frequenti, si tinge di un giallo delicato, che, estendendosi verso il fondo ceruleo, prima di raggiungerlo, prende una leggera velatura rosata, e, sfumandosi nell'azzurro, passa in una morbida tinta indefinita. La porzione dell'ultimo piano, immediatamente sotto il sole, s'intona del colore che arde all'orizzonte;

tinta che, a poco a poco, ai lati, passa in un grigio porpora d'intonazione calda, e poi si spegne nell'azzurrognolo.

Quando l'aria è perfettamente limpida, l'effetto è molto diverso. La parte superiore del cielo si mostra di un azzurro profondo, ma puro, che si indebolisce sempre più verso il sole, il quale, cerchiato di luce dorata, illumina le nubi suscitando i più svariati e sfolgoranti effetti pittorici, sorprendenti per colore e contrasti. Le nubi vicine all'orizzonte, quando posano in grandi masse, si avvolgono in un manto grigio azzurrognolo orlato di strisce gialle scintillanti.

(Riproducendo simili effetti, quantunque il disco solare appaia dorato, tuttavia è vantaggioso rappresentarlo con una pennellata di biacca; perchè, coi mezzi di cui l'arte dispone, escluso il divisionismo, è materialmente impossibile ottenere, contemporaneamente, la luce e il colore osservati sul vero; e, senza dubbio, in questi casi, essendo la luce la cosa principale, è evidente che bisogna sacrificarle il colore).

La parte del paesaggio che cava sul cielo, stacca nettamente per effetto del contrasto immediato delle masse principali del paesaggio stesso, che sembra avvolto in un'ombra cupa e misteriosa, ove i raggi luminosi del sole delineano i contorni della forma degli oggetti; e certi motivi di alberi radi e d'intonazione chiara, attraversati dai raggi, appariscono risplendentissimi.

Il sole è scomparso dietro l'orizzonte. Poco dopo, un velo grigiastro, che gradatamente invade la scena ancora rovente, annuncia il crepuscolo, il quale, dopo un'eterna e afosa giornata, porta sollievo all'animo e per un pensatore, per un'anima sentimentale sono momenti di suprema dolcezza.

Il chiarore dolce e mistico della luna nascente accresce la malinconia della scena.

CAPITOLO SETTIMO.

MEZZI SUSSIDIARI.

Cornice per inquadrare il vero.

Prendete un pezzo di cartoncino della dimensione di cent. 9×6 circa, intagliandovi nel centro un'apertura rettangolare di cent. 6×4. Tingetelo di nero. Per servirsene si chiude l'occhio sinistro, tenendo con la destra la cornice verticalmente davanti all'occhio aperto (dal quale deve distare 3 volte almeno la dimensione di uno dei lati verticali interni), scostandola o avvicinandola all'occhio, girandola e rigirandola per scegliere l'inquadratura del vero che meglio compone il quadro.

Specchio nero.

Lo specchio nero, meglio rettangolare che rotondo, ha la proprietà, riflettendo, di rimpiccolire il vero, mostrando il chiaroscuro a larghe masse ben distinte; effetto che agevola assai l'interpretazione, quindi la disposizione, del chiaroscuro.

Cristallo violetto.

Guardando il vero, specialmente se soleggiato, attraverso un pezzo di vetro violetto intenso (meglio se fatto a guisa di lente), scomparendo parzialmente il colore, non si vedono che le masse principali del chiaroscuro nettamente decise. Anche questo mezzo è utilissimo per disporre l'abbozzo con sicurezza di chiaroscuro.

Riga di carta.

Consiste in una striscia di cartoncino che, a una certa distanza dall'occhio destro (l'altro sia chiuso), si tiene orizzontalmente o verticalmente davanti a ciò che si vuol copiare, e segnate sul cartoncino le distanze principali delle linee di riscontro, si trasportano sulla tela o carta, su cui deve essere svolto il disegno.

Esempio: (*Tav. XXXII*) sia *A B* lista di carta; 1 2, 3, 4, 5, 6 i punti di distanza sul vero e segnati sulla riga.

Graticola d'ingrandimento.

Per ingrandire esattamente qualunque disegno, si divide l'originale in un dato numero di quadrati numerizzati, facendo altrettanto con la carta o la tela su cui si vuole avere l'ingrandimento. I riscontri delle linee che formano i lati dei quadrati guideranno con sicurezza per svolgere il contorno dell'ingrandimento.

Esempio: la figura 15 rappresenta il disegno e la *Tavola XXXIII* l'ingrandimento del medesimo.

Cornice graticolata.

Questo mezzo ingegnoso, che venne suggerito da Leonardo da Vinci, può essere utilissimo per i principianti, specialmente nella figura.

Consiste in una cornice di legno, la cui luce è attraversata da fili numerizzati, paralleli e fissati sui lati, formando con la loro intersecazione una rete di quadrati fra loro eguali. Anche la tela o carta su cui si vuol disegnare dev'essere quadrettata a matita col medesimo numero di quadrati numerizzati nello stesso ordine.

La si applica davanti al modello, distante dall'occhio 3 volte almeno la sua dimensione verticale,

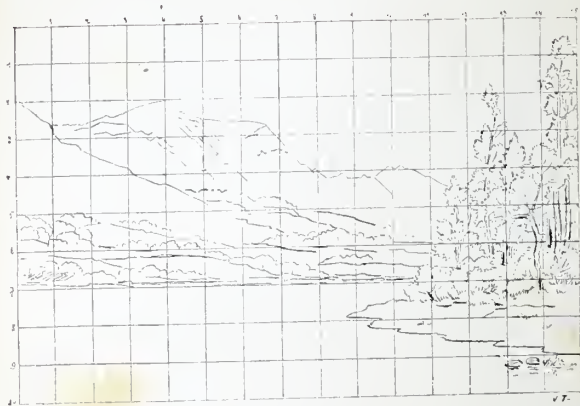



Fig. 15.

e considerando la posizione delle linee in rapporto ai fili, si copia il vero tenendo la testa ferma e guardando con un occhio solo.

Squadra zoppa (fig. 16).

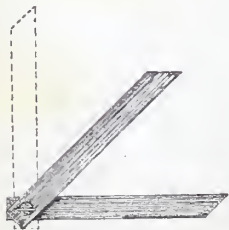



Fig. 16.

Consiste di due aste sottili di legno collegate a due capi, in modo che siano movibili. Coll'apertura si misurano gli angoli sul vero, per trasportarli sul disegno.

Il goniometro Duncan, più pratico della squadra zoppa, serve egregiamente allo stesso scopo.

Punto di vista ingegnoso.

Copiando una via in prospettiva parallela, dopo aver tracciata la linea d'orizzonte, attaccate un filo alla capocchia di uno spillo, che ficcherete nel punto di vista, fermandolo a tergo con un pezzettino di sughero. Con questo artificio, facendo muovere il filo teso sulla tela per verificare le linee prospettiche, non v'è pericolo di falsare il disegno.

Camera lucida universale.

Fra i diversi apparecchi ottici da disegno: *camera lucida, camera scura*, ecc., la *camera lucida universale* ha il vantaggio di servire per tutti i generi di disegni.

La grande superiorità di questo strumento sull'antica camera lucida consiste nel permettere l'ingrandimento o la riduzione di cartoline, fotografie, ecc.

La *camera lucida universale* è di grande successo per i numerosi amatori che si occupano di pittura, poichè, col suo aiuto, riesce loro facile fermare con sicurezza le ombre portate che sul vero cambiano rapidamente o l'effetto generale di un paesaggio, e riprodurre i più complicati motivi di prospettiva.

È soprattutto utilissimo nei ritratti, perchè si può avere un disegno rigorosamente esatto, ciò che è la prima condizione per ottenere la rassomiglianza.

Un altro simile e buon istrumento da disegno è il *dikatopro*; meno costoso del precedente.

Desiderando l'uno o l'altro di questi apparecchi, chiedete il rispettivo prospetto: per la *camera lucida universale* rivolgetevi alla *Maison* **Berville**, Rue de la Chaussée d'Antin, 25, **Parigi**; per il *dikatopro*, all'ottico **C. Abel-Klinger, Norimberga** (*Baviera*).

PARTE SECONDA

FIGURA.

Essendo il corso completo di figura assai difficile, e quasi impossibile senza frequentare l'Accademia di Belle Arti, condizione raramente ammissibile nei dilettanti, i quali, in maggior parte, non chiedono all'arte che svago e diletto; ci limiteremo perciò al solo busto, occupandoci specialmente del ritratto.

CAPITOLO PRIMO.

DISEGNO.

PRELIMINARI

Come si deve stare seduti nel disegnare.

La posizione del corpo, cosa che a tutta prima sembrerebbe una piccolezza, non solo è una condizione indispensabile per la buona riuscita del lavoro stesso, ma anche un'esigenza d'igiene.

Disegnando, il tronco del corpo deve costantemente mantenersi in posizione verticale, e l'occhio deve passare dal modello alla copia per opera del solo movi-

mento della testa, e in modo che i raggi visuali, incontrando tanto il modello quanto il disegno, formino con la loro superficie degli angoli fra loro eguali; solo in questa condizione si potrà ottenere una copia fedele all'originale.

Pertanto, data questa condizione, non è però assolutamente necessario che il modello disti dall'occhio quanto il disegno stesso, come lo dimostra la fig. 17.

Sia *O* l'occhio del disegnatore, *B C* la superficie dell'originale, e *b c* i punti dove cadono i raggi visuali (il triangolo *O b c* si chiama cono visuale), formando con la superficie *B C* gli angoli *O R b* e *O R c* fra loro uguali. Spostando parallelamente *B C* in B_1 C_1, risulterà che gli angoli *O P d* e *O P e*, oltre a essere ancora uguali fra loro, lo saranno anche ai primi; mantenendosi la superficie del modello sempre nella medesima condizione di visibilità, cioè l'asse (*O R*, *O P*) del cono visuale cade perpendicolarmente sulla *B C* come sulla B_1 C_1.

Spostando però *B C* in *D E* (fig. 18) risulterà, per aver la *D E* preso una posizione obliqua, che gli angoli *O M D* e *O M E* non saranno più uguali fra loro, e nemmeno eguali ai primi; per cui, non cadendo l'asse (*OM*) del cono visuale perpendicolarmente sulla superficie *D E*, si avrà un'immagine molto diversa da quella ottenuta nello spostamento fatto parallelamente alla posizione primitiva del modello, come lo dimostrano le figure 19 e 20.

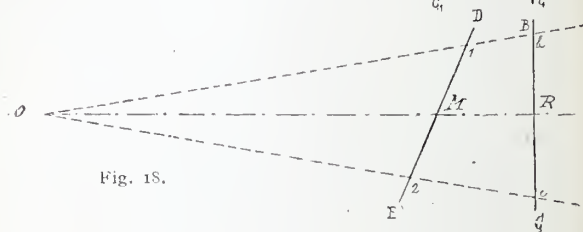
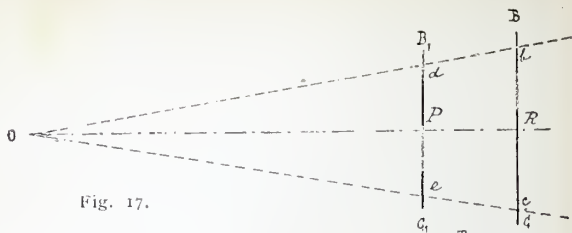
Fig. 19; sia *O* l'occhio davanti alla superficie B_1 C_1, dove l'asse (*O P*) del cono visuale cade perpendicolarmente sulla B_1 C_1, e dove i raggi visuali $O B_1$, e $O C_1$, abbracciano normalmente la dimensione B_1 C_1; questo si riferirebbe alla fig. 17.

Nel secondo caso (fig. 20) la superficie *D E*, per quanto sia eguale alle B_1 C_1, e distante ugualmente quant'essa dal punto *O*, pure, non cadendo l'asse

Fig. 17.

Fig. 18.

Fig. 19.

Fig. 20.

(*O M*) del cono visuale perpendicolarmente sulla *D E*, l'immagine di quest'ultima sarà molto diversa da quella nel primo caso; perchè qui, la superficie è vista di traverso.

Il disegnatore deve quindi sempre tenere la tavoletta, sulla quale avrà fissata la carta, nella posizione

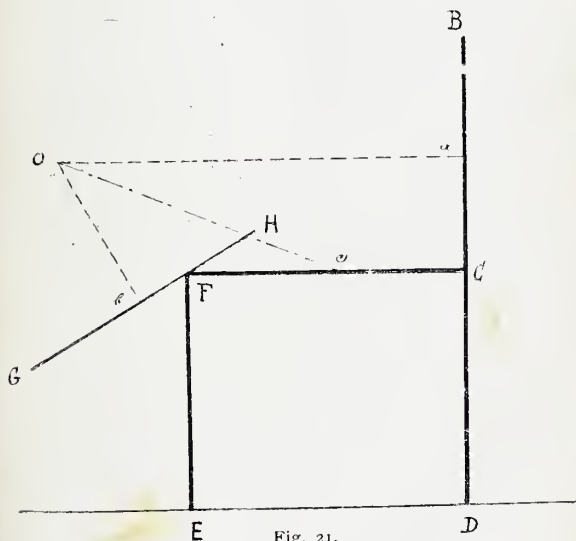



Fig. 21.

in cui l'asse del cono visuale cade perpendicolarmente tanto sulla superficie del modello, quanto su quella del disegno stesso, e spiegato graficamente, nel modo seguente:

Ammettete che *E F C D* rappresenti il tavolino, *E F* le gambe davanti, *B C* il modello, *G H* la tavoletta che, tenuta sulle ginocchia, poggi (in *F*) sullo spigolo del tavolino, e *O* l'occhio del disegnatore (fig. 21).

Come vedete, tanto la superficie del modello, quanto quella della tavoletta hanno la medesima posizione rispetto al punto *O*, perchè, in ambo i casi, l'asse del cono visuale vi cade perpendicolarmente; per cui, da quanto abbiamo spiegato sopra, la copia dovrà necessariamente risultare uguale al modello.

Ammettete invece che la tavoletta sia messa in *F C*, di piatto sul tavolino; cadendo, così, l'asse visuale (*O c*) obliquamente sul disegno, si avrà una immagine diversa dalla prima, perchè la tavoletta è vista di traverso, condizione questa, in cui non si potrà mai delineare un insieme conforme all'originale.

Studio degli elementi di figura e chiaroscuro.

Coloro che non conoscono affatto il disegno di figura, debbono assolutamente avere la pazienza di esercitarsi, per qualche tempo, copiando i primi elementi svolti a base geometrica.

Non mancano buoni corsi di figura in litografia, i quali, partendo dai più semplici elementi, gradatamente, guidano fino all'insieme del corpo umano.

Comincerete, quindi, dalle prime lezioni svolte a base geometrica (come le figure 22 e 24, per esempio, le quali non sono esemplari, ma modelli per la scelta dei modelli) fino a tanto che arriverete a disegnare bene, possibilmente sempre a base geometrica, un profilo e una testa intera [1].

Poi ritornate alle prime lezioni, copiando i modelli svolti normalmente (fig. 23 e 25); passando, così, dalle rette alle curve. Quando saprete contornare

---

[1] Per chi, riguardo al disegno, desiderasse seguire un corso completo e uno studio serio di figura, è consigliabile la *Grammatica del disegno* (manuale Hoepli).

esattamente una testa, riprendete i primi elementi esercitandovi nell'ombreggiatura e alternando questo

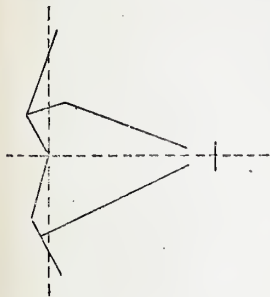



Fig. 22. Fig. 23.

Fig. 24. Fig. 25.

studio con la copia dei solidi, e ciò per meglio spiegarvi e comprendere il rilievo direttamente dal vero.

Disegnate i solidi su carta tinta in grigio; ombreggiando col carbone e lumeggiando col bianchetto: così, oltre a semplificare il lavoro, imparerete a intonare i lumi e le ombre col tono naturale della carta, la quale vi servirà da mezzatinta.

Nell'abbozzo tenete il chiaroscuro più debole di quello del modello; disponetelo a larghe masse di tono unito e piatto, con decisione. Ottenuto l'effetto d'insieme, cercate di modellare i piani, senza perdere il rilievo.

Preferite i solidi che abbiano la superficie rotonda, e prima copiateli isolati, poi accoppiati, per es., una sfera poggiata su un cilindro, ecc.; sottoponendo il modello a diversi effetti di luce, per immedesimarvi di ogni accidentalità di chiaroscuro.

Fig. 26.

Adoperando il carbone, il carboncino Conté o il gesso vi facciamo osservare che non si temperano come la matita, ma nel modo seguente: l'estremità che si vuol appuntare dev'essere appoggiata sul polpastrello dell'indice della mano sinistra (fig. 26), sgrossando l'ottusità dall'alto al basso, fintanto che si avrà ottenuta la punta desiderata. Nel raffinarla non bisogna però mai farle sorpassare l'estremità del polpastrello del dito, perchè si spezzerebbe facilmente.

Modo d'illuminare il modello in rilievo: solidi, gessi, ecc.

La luce che illumina gli oggetti può essere naturale o artificiale.

I corpi esposti sotto la luce naturale danno i lumi

larghi e diffusi, le ombre dolci e riflessate; mentre in quelli illuminati dalla luce artificiale, i lumi sono ristretti e crudi, le ombre cupe, taglienti e senza riflessi; inconvenienti, ai quali bisogna rimediare con dei mezzi artificiali e di cui ne parleremo più avanti.

Disegnando sotto la luce naturale, mettetevi in modo da riceverla dalla sinistra per evitare l'ombra portata dalla mano, che disturberebbe durante il lavoro. In questa condizione, naturalmente, anche il modello dovrà necessariamente essere illuminato dalla sinistra, senza collocarlo però direttamente sotto la finestra, ma in modo che dia un chiaroscuro largo, ben sviluppato e deciso.

Come abbiamo già accennato altrove, il chiaroscuro si distingue in cinque gradi principali: i lumi, la tinta locale, le mezzetinte, le ombre e i riflessi; e per essere questa parte della pittura importantissima nella figura, richiede perciò conoscerla perfettamente.

Il miglior esempio complessivo e chiarissimo del chiaroscuro lo dà un cilindro retto; ma per rendere maggiormente evidente le dimostrazioni che seguono, valevoli anche per il cilindro, ricorreremo a un dodecaedro (Tav. XXXIV).

Supponiamo che la luce segua dei raggi luminosi i quali si propagano parallelamente alla retta $R\ R_1$.

Tutta la porzione di superficie del dodecaedro che si trova fra le verticali $O\ O_1$ e $O'\ O'_1$, situata verso la sinistra, ricevendo i raggi luminosi, dicesi illuminata o in luce.

All'opposto, tutta la porzione di superficie compresa tra le medesime verticali, ma situata verso la destra, non ricevendo la luce, dicesi in ombra.

Tinta locale. — La luce che illumina i corpi si scompone alla loro superficie, una parte è assorbita, un'altra parte è rimandata, è ciò che costituisce la colorazione o la tinta locale dell'oggetto considerato; ma

questa colorazione varia d'intensità secondo la situazione e la quantità di luce che essa riceve; e può avere tre gradazioni: 1° essere saturata; 2° sub-saturata; 3° sur-saturata.

La tinta locale è saturata quando si trova nella porzione di superficie compresa fra le verticali BB_1 e MM_1. È in questa parte di superficie che la tinta locale è più satura, di colore più puro, e rappresenta il colore reale dell'oggetto; perchè non è influenzato nè dalla mezzatinta, nè per eccesso di luce.

Mezzatinta. — La separazione della luce e dell'ombra non avviene bruscamente, ma esiste fra loro uno spazio di superficie di tono intermedio, rappresentato dalla faccia MM_1 OO_1 del dodecaedro. In questo caso la tinta locale dicesi sub-saturata.

Lume. — Dove la luce arriva direttamente sulla superficie del dodecaedro compresa fra le verticali LL_1 e BB_1, l'illuminazione è al massimo della sua intensità e la tinta locale diventa più chiara, quasi bianca, allora dicesi sur-saturata.

Ombra propria. — Tutta la superficie del dodecaedro situata verso la destra, fra le verticali OO_1 e il contorno DD_1 non ricevendo luce, si trova in ombra, la quale è detta ombra propria perchè si trova sull'oggetto illuminato.

Riflesso. — Di dietro del dodecaedro al lato opposto della parte illuminata, la luce ricevuta dalle molecule dell'aria e i corpi circostanti è rimandata in direzione ST. Questi raggi di riflesso, molto meno intensi dei raggi luminosi diretti, illuminano debolmente la parte del dodecaedro che si trova fra il contorno DD_1 e la verticale PP_1.

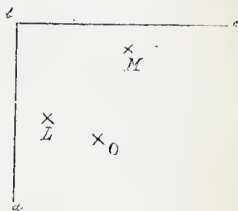
Ombra portata. — L'ombra portata è quella che il corpo illuminato getta su un'altra superficie indipendente da esso, e generalmente è più scura dell'ombra propria; digradando dalle parti più vicine

dei corpi che portano ombra verso la parte che si allontana; essa ha la particolarità di disegnare talvolta la forma dei corpi che portano ombra e la forma dei corpi su cui l'ombra è portata.

Ora passiamo al cilindro (Tav. XXXV) nel quale, essendo illuminato nell'identica condizione del dodecaedro, sebbene si verifichi il medesimo effetto di luce, per essere la sua superficie una rotondità continuata, il chiaroscuro non risulta più interrotto bruscamente in porzioni distinte come nel dodecaedro, ma le sue gradazioni di tono passano dall'una all'altra mediante sfumature quasi insensibili; dando così un chiaroscuro largo, unito e dolce, in confronto di quello del dodecaedro.

Fig. 27.

Come nel cilindro, altrettanto avviene in una mano, un braccio, una testa e complessivamente in tutto il corpo umano. Per i principianti non è però facile capire bene a tutta prima gli effetti di chiaroscuro di un corpo composto di diverse rotondità unite, perchè ogni singola rotondità ha, a sua volta, il proprio chiaro, il proprio scuro e il proprio riflesso; e di questo ne dà il miglior esempio un grappolo d'uva in cui, oltre al chiaroscuro d'insieme della massa, ogni singolo acino ha il suo chiaroscuro ben distinto.

Un corpo illuminato dalla luce artificiale, come si disse, dà un chiaroscuro secco, senza riflessi; perciò, lavorando di notte, bisogna produrli artificialmente, disponendo la luce nel modo seguente. Sia *O* il punto di stazione del disegnatore, *M* il posto del modello, *L* il lume (alto m. 2 circa dal suolo); *b c* la parete la cui superficie in piena luce rimanda i raggi luminosi sul modello (*M*), producendo i riflessi voluti; (fig. 27)

Per raccogliere maggiormente la luce rimandata dalle pareti, dietro il modello, e anche di fianco, in *ab*, pongasi un paravento, o qualcosa di simile, che abbia la superficie lucida e liscia, e preferibilmente di tinta verdognola.

Copia dal gesso.

Copiate i gessi coi colori a olio, sulla carta preparata nel modo che, a suo luogo, troverete descritto.

Messo il modello (una mano, una testa) sotto una luce conveniente, collocate il cavalletto nella medesima condizione di luce, e sedetevi in modo che si trovi alla distanza del braccio teso. Svolgete lo schizzo a carbone, indicando, oltre il contorno, anche le masse principali del chiaroscuro. Poi, soffiato sul disegno, per allontanare la polvere lasciata dal carbone, prendete in mano la tavolozza carica di *biacca, ocra gialla, terra rossa, oltremare* e *nero avorio.*

Impastando bene il colore con la spatola, preparate le tinte coi seguenti colori:

Biacca con pochissima *ocra; biacca, ocra* e poco *oltremare; biacca, ocra* e poco *nero avorio; biacca, ocra* e pochissimo *rosso; biacca, ocra,* poco *nero,* poco *oltremare* e pochissimo *rosso.*

Ocra, pochissimo *rosso, oltremare* e poca *biacca;* ecc. Insomma tutte le combinazioni che vi sarà possibile di ottenere colla mescolanza dei colori dati. Così avrete a vostra disposizione una varietà di tinte, fra le quali sceglierete quelle che maggiormente corrisponderanno all'intonazione del modello, per disporre il chiaroscuro a colore piuttosto magro, prendendo cioè poca tinta sul pennello; cominciando dagli scuri più forti (senza però dar loro, per ora, tutta l'intensità riscontrata sul modello e senza

sfumare il colore), proseguendo adagio adagio, consultando bene il modello, fin tanto che avrete coperto interamente il vostro disegno, preparando così l'abbozzo.

Ciò fatto, con un pennello largo e morbido, che sia pulito, ripassate tutto il dipinto, cercando, nei giusti limiti di sfumare leggermente i chiari nelle mezzetinte, e le mezzetinte nelle ombre, senza smuovere troppo il colore.

Riprendete il lavoro studiando i riflessi, i passaggi freddi del chiaroscuro, modellando accuratamente i piani, cercando le finezze del colorito, fino a quando, esauriti, la copia vi sembrerà conforme all'originale.

Dopo alcune copie riuscite, arricchite il vostro modello con qualche drappo, foggiandolo in larghe pieghe simpatiche e naturali.

Volendo semplificare lo studio dal gesso, eliminando la difficoltà del colorito, si può copiare il modello a chiaroscuro monocromatico, adoperando cioè soltanto la *biacca* e la *terra d'ombra naturale.*

Durante questo studio, che certamente vi riuscirà piacevole perchè dipingete, vi sarà utile interessarvi anche un po' dell'anatomia, nei limiti segnati nel capitolo seguente.

CAPITOLO SECONDO.

ANATOMIA.

L'anatomia è la scienza della costruzione del corpo umano. Essa si divide in più parti, ma noi ci interesseremo soltanto dell'osteologia, o trattato delle ossa, e della miologia, o trattato dei muscoli.

Fig. 28.

OSTEOLOGIA.

Ossa del capo e della parte superiore del tronco (Fig. 28).

1. Osso frontale
2. Parietale o sincipite destro.
3 Osso occipitale.
4. Osso temporale destro.
5. Porzione della grande ala destra dell'osso sfenoide.

6\. 6. Ossa mascellari superiori.
7\. 7. Ossa iugali o zigomatiche.
8\. Osso unguis o lacrimale.
9 9 Ossa nasali.
10\. Osso del vomere.
11 Turbinati.
12\. Mascella inferiore.
a. a. ecc. Corpi delle vertebre terza, quarta, quinta, ecc.
b. b. Corpi della vertebra prima e seconda.
e. e. e. Prime tre costole delle sette chiamate vere.
d. Clavicola destra.
f. Porzione dell'omero destro.
g. Scapola destra.
h. Sterno.

Fig. 29.

Ossa degli arti superiori. (Fig. 29).

1. Testa dell'omero.
2. Collo dell'omero.
3. Grande tuberosità.
4. Osso dell'omero.
5. Condilo interno. 7. Condilo esterno.

6. Apofisi olecrano o anconea.
8. Capo del radio.
9. Collo del radio.
10. Ulna o cubito.
11. Osso del radio.
12. Apofisi stiloide dell'ulna.
13. Solcatore per i tendini estensori delle dita.

Ossa della mano. (Fig. 30).

Fig. 30.

a. Scafoide o navicolare.

b. Lunato.

c. Cuneiforme.

d. Moltangolo magg.

e. Moltangolo min.

f. Capitato.

g. Uncinato.

h. h. h. h. h. Ossa del metacarpo.

i. i. i. i. i. Prime falangi.

k. Seconda e ultima falange del pollice.

l. l. l. l. l. Seconde falangi.

m. m. m. m. Terze falangi.

MIOLOGIA.

Muscoli della testa e della parte superiore del corpo.

(Fig. 31).

1. 1. Muscoli frontali.
2. 2. Muscoli corrugatori.
3. 3. Muscoli orbicolari delle palpebre.

1
1
15
2
3
3
16
3
4
3
4
3
5
5
14
13
7
17
11
12
7
10
8
9
8
19
18
20
20
19
18
23
24
21
22
25
23
V.T.

Fig. 31.

4. 4. Muscoli piramidali o elevatori delle pinne del naso e del labbro superiore.
5. Muscolo compressore del naso.
6. Muscolo nasale.
7. 7. Orbicolare delle labbra.
8. Quadrato del mento.
9. Elevatore del mento.
10. Triangolare del mento e depressore comune.
11. Elevatore dell'angolo della bocca.
12. Muscolo bucinatore.
13. Zigomatico minore.
14. Zigomatico maggiore.
15. Muscolo temporale.
16. Muscolo attolente dell'orecchio.
17. Piccola porzione del biventre della mascella inferiore.
18. 18. Muscolo sterno-cleido-mastoideo.
19 19 Omoplato-ioideo.
20 20. Sterno ioideo.
21 Deltoide.
22. Pettorale maggiore destro.
23 23. Grandi porzioni inferiori del pettorale maggiore chiamate toraciche.
24. Piccola porzione superiore del pettorale maggiore.
25 Termini del pettorale maggiore.

Muscoli delle estremità superiori osservate posteriormente.

(Fig. 32).

1 Deltoide.
2. Tricipite brachiale.
3. Brachiale.
4. Supinatore lungo.
5. Anconeo

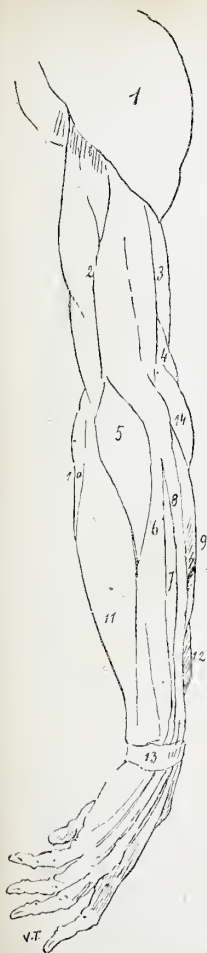



Fig. 32.

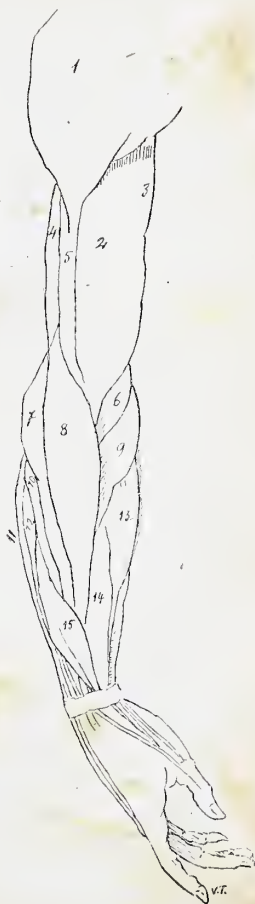



Fig. 33.

6. Cubitale esterno.
7. Estensore proprio del dito mignolo o auricolare.
8. Estensore comune delle dita.
9. Radiale corto.
10. Radiale internó.
11. Cubitale interno.
12. Estensore corto del pollice.
13. Legamento anulare del carpo.

Muscoli delle estremità superiori osservate anteriormente.

(Fig. 33).

1. Deltoide.
2. Bicipite, o primo flessore del cubito.
3. Piceola porzione del capo maggiore del tricipite.
4. Porzione media del tricipite brachiale.
5. Braehiale, o secondo flessore del cubito.
6. Idem.
7. Radiale esterno lungo e superiore.
8. Supinatore lungo.
9. Pronatore rotondo.
10. Radiale esterno breve e inferiore.
11. Estensore comune delle dita.
12. Porzione anteriore dell'estensore comune.
13 Radiale interno.
14. Porzione del sublime o perforato.
15. Estensore corto del pollice.

Muscoli della mano visti dal lato del palmo.

(Fig. 34).

1. Adduttore del pollice.
2. Parte del flessore breve del pollice.
3. Piccolo muscolo palmare.

4. Adduttore del pollice.
5. Adduttore dell'indice.
6. Adduttore del dito mignolo.
7. Flessore del dito mignolo.

a. Tendine dell'estensore corto del pollice.
b. Tendine del radiale interno.

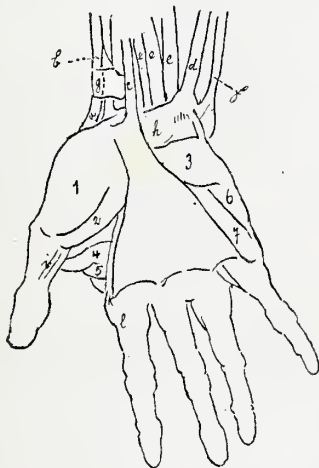



Fig. 34.

c. Tendine del palmare lungo, che giunto al legamento del carpo, forma un'aponeurosi, che si espande nella palma della mano, e termina nella estremità inferiore delle ossa del metacarpo.

d. Tendine del cubitale interno.
e. e. e. Tendini del sublime perforato.
f. Tendine del cubitale esterno.
g. Porzione del legamento anulare del carpo.

h. Legamento che contiene i tendini del sublime.
i. Tendine del flessore del pollice.
k. Divisione dei tendini del sublime o perforato.
l Tendine del profondo o perforante.

Muscoli della mano veduti esternamente.

(Fig. 35).

1. Adduttore del pollice.
2. Adduttore del pollice.
3. Adduttore dell'indice.

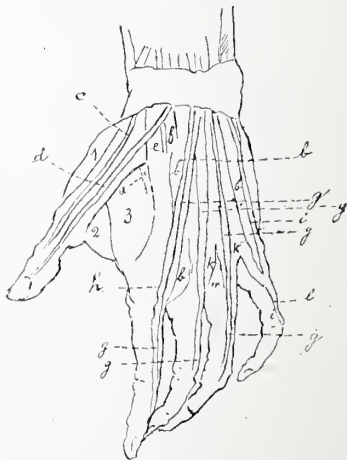



Fig. 35.

a. Muscolo primo interosseo.
b. *b*. Interossei.
c. Tendine dell'estensore breve del pollice.
d. Tendine dell'estensore lungo del pollice.

e. f. Tendini dei radiali.

g. g. g. g. g. Tendini dell'estensore comune delle dita.

h. Tendine dell'estensore proprio del dito indice.

i. Tendine dell'estensore proprio del dito mignolo.

k. k. Fascie laterali tendinose.

Questo breve studio di anatomia vi servirà molto per trovare la posizione e i piani delle ossa, l'attaccatura e il girare dei muscoli, agevolandovi maggiormente l'interpretazione del vero, al quale passerete quando conoscerete la costruzione di una testa studiata dal gesso.

CAPITOLO TERZO.

RITRATTO DAL VERO.

In un ritratto che si cerca di ottenere la pura rassomiglianza fisica, l'imitazione dei lineamenti, della carnagione e dei tratti caratteristici è tutto ciò che richiede la principale attenzione del pittore.

A questo scopo si studierà il modello in diverse pose, sotto diversi punti di vista, scegliendo l'atteggiamento che spieghi meglio i lineamenti o fattezze della persona che posa.

Ogni individuo può distinguersi per certi tratti caratteristici che colpiscono a prima vista, ma può anche darsi che siano talmente pronunciati da diventare un'imperfezione. In questo caso si cercherà di far posare il modello in maniera da modificare o rendere impercettibile il difetto, procurando inoltre,

nel ritratto, di non imitare tutto ciò che si vede, ma di far piuttosto emergere le parti che sono evidentemente vantaggiose alla rappresentazione di chi posa.

Il rilievo dei lineamenti e l'apparente rotondità della testa dipendono esclusivamente dal modo d'illuminare il modello. Il ritratto richiede una sola sorgente di luce, proveniente da una finestra rivolta a tramontana o a levante, e la luce deve essere raccolta in modo che cada dall'alto, e ciò si ottiene mascherando la parte inferiore della finestra con una tenda.

In un ritratto d'uomo basterà quasi sempre un partito d'ombra sufficiente per dare forza e solidità alla testa. L'ombra sarà distribuita sotto le ciglia, dando così gli occhi una rimarchevole espressione al viso; sotto o di fianco al naso e intorno alla bocca, in rapporto del modello rispetto alla luce.

Per un ritratto di donna converrà mettere il modello sotto una luce diffusa, in modo d'ottenere un'ombra abbastanza giusta da far tondeggiare la testa e rilevare i lineamenti. Condizione che si dovrebbe osservare anche nei ritratti di persone attempate, altrimenti, messe sotto una luce vibrata, le tracce degli anni potrebbero marcarsi con prominenza eccessiva.

Trovandosi al cavalletto, gli occhi di chi dipinge devono essere a livello, o un po' più bassi, di quelli della persona che posa.

Modo di disegnare una testa dal vero.

Col carbone, tracciate sulla tela una linea retta (se il viso è di facciata) che indichi la posizione della testa (fig. 36): Se il viso è veduto di tre quarti, questa linea deve essere curva (fig. 37). Tracciate in seguito una seconda linea che tagli la prima in un angolo retto, la quale vi darà la posizione degli occhi.

Altre tre linee parallele a quest'ultima e alla giusta distanza fra loro, vi daranno la posizione del naso, della bocca e del mento. Queste linee vi serviranno di guida per tracciare l'ovale della testa, facilitando inoltre la disposizione degli occhi senza il pericolo di

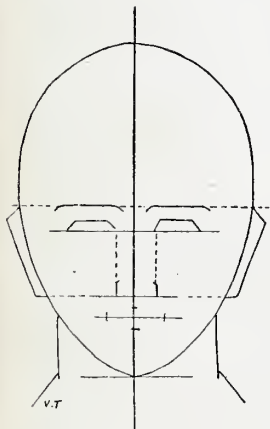
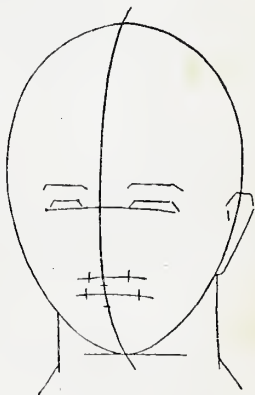



Fig. 36. Fig. 37.

collocarne uno più alto dell'altro, oppure di disegnare la bocca o il naso fuori di simmetria.

Contornati gli occhi, il naso, la bocca, e, al loro giusto posto, le orecchie, segnate le masse principali dei capelli, e accennate largamente le pieghe del vestito.

Ciò fatto, mettete il vostro disegno davanti allo specchio, il quale, invertendolo, vi mostrerà più facilmente gli errori.

Prima di mettervi a dipingere, spazzate la polvere lasciata sulla tela dal carbone, e in modo che il disegno sia ancora visibile.

Come si colorisce una testa dal vero.

La scelta dei colori e la composizione delle tinte formano l'ostacolo maggiore che possa incontrare il principiante. E noi osiamo sperare che i colori e le tinte suggerite abbiano a risparmiargli molto tempo nei suoi tentativi incerti, nonchè salvarlo da un risultato sconfortante.

Comunemente, sulla tavolozza si preparano poche tinte, modificandole e intonandole opportunamente con altri colori aggiunti con la punta del pennello durante il lavoro.

Per quanto i colori e la composizione delle tinte suggeriti possono dare tutte le gradazioni più delicate della carnagione, non si deve però supporre che basterà metterli sulla tela per saper dipingere. Molto v'è d'imparare riguardo al colorito, a cui le regole non possono supplire, e che soltanto l'applicazione può insegnare. Si dovrà quindi studiare fin dove questi colori e queste tinte hanno valore per imitare la vita e il colore della carne umana.

Tavolozza per la prima pittura o abbozzo.

Si capirà che non è necessario mettere sulla tavolozza tutti i colori e comporre tutte le tinte suggerite; basterà fare una scelta giudiziosa, basandosi sull'intonazione della carnagione del modello.

È buona regola comporre le tinte impastando i colori su una lastra di vetro, o di marmo; per trasportarle poi sulla tavolozza, disponendole nell'ordine seguente: all'estremità (a destra) del lato maggiore, si mette la tinta più chiara (la prima a comporsi); in seguito, andando verso la sinistra e in fila, si di-

spongono tutte le gradazioni fino alle tinte d'ombra, e dopo queste si mettono i colori sussidiari puri.

Colori e tinte per la prima pittura.

Colori: *biacca — giallo di Napoli — ocra gialla — terra di Siena naturale — terra rossa — vermiglione — rosso indiano — garanza rosa — terra d'ombra naturale — terra verde — bruno Vandyk — nero avorio.*

TINTE.

Chiare:

— Biacca e giallo di Napoli.
— Biacca, giallo di Napoli e vermiglione.
— Biacca e terra rossa.
— Biàcca, vermiglione e terra rossa.

Tinte incarnate (d'intonazione rosea):

— Biacea e garanza rosa.
— Biacca e rosso indiano .

Grigi, verdi, e mezzetinte per rompere e intonare le tinte incarnate:

— Biacca, nero avorio e vermiglione, mescolati in un grigio rossastro o violaceo.
— Biacca, nero avorio, rosso indiano e terra d'ombra naturale.
— Biaeea e terra verde.
— Biaeca, terra verde, nero avorio e rosso indiano.

Tinte d'ombra:

— Terra d'ombra naturale e terra rossa.
— Rosso indiano, terra d'ombra naturale e nero avorio.

I capelli, se chiari, possono essere disposti liberamente con la *biacca*, l'*ocra gialla* e il *bruno Vandyk;* e i medesimi colori, con l'aggiunta della *terra d'ombra naturale*, serviranno per abbozzare i capelli scuri, facendo, per esempio, predominare il colore più scuro.

Prima pittura.

Si premette che il ritratto d'uomo deve essere trattato diversamente da quello di donna. Il primo richiede tinte più robuste e d'intonazione più calda di quelle dell'altro.

Riguardo all'abbozzo, che permette una certa libertà di fattura, poco possiamo suggerire, poichè, più che altro, serve di preparazione, per così dire, alla vera pittura.

Una testa può essere cominciata tanto dai chiari quanto dalle ombre; ma quest'ultimo procedimento è forse migliore, perchè mostra l'effetto del chiaroscuro fin dal principio del lavoro.

Con un pennello di setole grosso e morbido, mettete gli scuri più forti con la tinta composta di *rosso indiano, terra d'ombra naturale* e *nero avorio*. Ricordatevi che questa parte di lavoro deve essere eseguita a colore molto magro, prendendone cioè poco sul pennello.

All'ombra contrapponete le mezzetinte e a queste i chiari, con due o tre tinte composte di *biacca* e *terra rossa*.

Le masse principali delle ombre devono essere disposte con un fare largo, senza curarsi troppo dei dettagli.

L'uniformità delle ombre deve essere modificata e rotta con una tinta più calda, segnando le narici, la linea di divisione della bocca, le palpebre, ecc.

Essendo poche le tinte qui adoperate, il vero vi suggerirà le gradazioni necessarie e il loro posto; procurando però di tenere i chiari un po' più bassi di tono dei massimi lumi della carnagione, riservati per gli ultimi ritocchi.

Disposta così la faccia, con un pennello morbido unite con libertà le tinte, fondendole leggermente, per togliere ogni durezza di contorno e crudezze d'ombra. Quest'operazione, oltre a far scomparire le tracce lasciate dal pennello, produrrà delle gradazioni intermedie, le quali aiuteranno a intonare il dipinto, dandogli contemporaneamente una trasparenza piacevole.

Badate però di non snervare il chiaroscuro, e, soprattutto, non sfumare le tinte leziosamente, le quali devono essere fuse quel tanto che basti per ottenere un giusto girare dei piani.

Per qualunque correzione necessaria vi sarà utilissima una tinta composta di *biacca, nero avorio, rosso indiano* e *terra verde*, la quale ha il vantaggio di unirsi bene tanto ai chiari quanto agli scuri, lasciando il colore in condizione favorevole per ricevere la seconda pittura.

Dovendo finire il dipinto a velature, a queste dovrà perciò subordinarsi l'abbozzo, e a tale scopo bisogna aver l'avvertenza di tenere le ombre più pallide e di colore più smorto, in confronto del vero.

Capelli.

Se i capelli sono di un biondo castano chiaro, le parti illuminate avranno un'intonazione calda, e converrà disporli con delle tinte scaldate col *giallo di Napoli*; rialzando i chiari più luminosi con poca *biacca*. I capelli chiari possono molto variare d'into-

nazione. Talvolta posseggono un colore di lino d'intonazione piuttosto fredda che calda, specialmente nei chiari; ma quando i capelli sono più scuri, o di colore castano chiaro, sarà necessario mettere i chiari con una tinta gialla robusta.

Per disporre i capelli neri o bruni scurissimi, può servire qualunque colore scuro d'intonazione calda, mescolato col nero. I riflessi dei capelli di questo colore sono freddi, e più sono scuri più i riflessi s'intonano nel freddo, in modo che nelle capigliature corvine acquistano una tinta freddissima.

Nell'abbozzo dei capelli basterà una larga massa di chiaroscuro, indicando però fedelmente la disposizione che s'intende mantenere.

Tavolozza per la seconda pittura e i ritocchi finali.

Colori: *biacca — giallo di Napoli — ocra gialla — terra di Siena naturale — vermiglione — terra rossa — rosso indiano — garanza rosa — garanza porpora — garanza bruna — terra di Siena bruciata — cobalto — verde Veronese — terra verde — terra d'ombra naturale — bruno Vandyk — nero avorio.*

TINTE.

Per i massimi lumi riflessi, come sarebbe la botta sulla fronte di certe carnagioni lucide:

Biacca pura,

sulla quale, a suo tempo, si darà una sfregatura di *biacca* e *giallo di Napoli.*

Lumi secondari:

Biacca e giallo di Napoli.

Tinte chiare:

Biacca, giallo di Napoli e garanza rosa.

Le tinte seguenti, per intonarle col vero, possono essere rinforzate o attenuate secondo la proporzione di ogni singolo colore che fa parte nella mescolanza.

Biacca, terra di Siena naturale e garanza rosa.
Biacca, terra di Siena naturale e rosso indiano.
Biacca, giallo di Napoli e garanza rosa, intonata con poco cobalto.

Le tinte seguenti sono meno trasparenti delle precedenti, ma possono servire in certi casi speciali.

Biacca e giallo di Napoli.
Biacca, giallo di Napoli e vermiglione.
Biacca, ocra gialla e vermiglione.
Biacca e terra rossa.
Biacca, terra di Siena naturale e vermiglione.

Tinte incarnate (rosse e rosee):

Biacca e garanza rosa.
Biacca, garanza rosa e poco rosso indiano.
Biacca, garanza rosa e poca terra rossa.
Biacca, garanza rosa e poca terra di Siena naturale.

Tinte incarnate d'intonazione più bassa:

Biacca e rosso indiano.
Biacca e garanza porpora.

Mezzetinte:

Biacca e garanza bruna.
Biacca, garanza bruna e terra di Siena bruciata.

Tinte d'intonazione verde:

Biacca e terra verde.
Biacca, giallo di Napoli e cobalto.
Biacca, ocra gialla e cobalto.
Biacca, terra di Siena naturale e cobalto.

Tinte grige verdastre:

— Biacca, terra verde e rosso indiano.
— Biacca, giallo di Napoli, rosso indiano e cobalto.
— Biacca, terra d'ombra naturale, rosso indiano e cobalto.

Tinte grige calde in mezza luce:

— Biacca, terra rossa e verde Veronese.

Questa mescolanza, di un grigio delicato, può dare belle tinte, d'intonazione calda o fredda, in proporzione della quantità del rosso o del verde.

Tinte grige:

— Biacca, cobalto e rosso indiano.
— Biacca, cobalto, rosso indiano e terra d'ombra naturale; tinta preziosissima, e si adatta per qualunque forza di tono.
— Biacca, nero avorio e terra rossa.
— Biacca, garanza bruna e nero avorio.
— Biacca, terra rossa e cobalto.

Tinte d'intonazione porpora:

— Biacca, garanza rosa e cobalto.
— Biacca, garanza porpora e cobalto.
— Biacca, rosso indiano e cobalto.

Tinte per scuri forti:

— Terra d'ombra naturale.
— Terra d'ombra naturale e terra rossa.
— Rosso indiano, terra d'ombra naturale e nero avorio.
— Vermiglione e nero avorio.

Tinte per velature scure:

— Garanza bruna.
— Terra di Siena narurale e garanza bruna.
— Garanza bruna e terra di Siena bruciata.

Carnagioni delicate e carnagioni rubiconde.

Per quelle di donna e di fanciulli si faccia predominare il bianco.

— Biacca, giallo di Napoli e garanza rosa.
— Biacca, giallo di Napoli e garanza rosa, intonata col cobalto.
— Biacca, terra di Siena naturale e garanza rosa.
— Biacca, giallo di Napoli e rosso indiano.
Biacca e garanza rosa.
Biacca, garanza rosa e terra rossa.
Garanza rosa e terra d'ombra naturale.
Garanza rosa e terra di Siena naturale.
Biacca, terra rossa e verde Veronese.

Per le carnagioni rubiconde d'intonazione forte e accesa serviranno le tinte seguenti, facendo predominare il giallo e il rosso.

— Biacca, terra di Siena naturale e garanza rosa.
Biacca, ocra gialla e vermiglione.
Biacca e terra rossa.
— Biacca, terra rossa e ocra gialla.
Biacca, arancio di Marte e garanza rosa.
— Biacca, terra verde e rosso indiano.
— Terra di Siena naturale e garanza rosa.

Velando tali carnagioni con la *terra di Siena naturale* e la *garanza rosa,* prima di cominciare la seconda pittura, si otterrà un effetto bellissimo, lavorando su questa velatura.

Capelli.

Tinte per capelli chiari:

— Biacca, giallo di Napoli e terra d'ombra naturale.
— Biacca, ocra gialla e bruno Vandyk.
— Biacca, terra di Siena naturale e terra d'ombra naturale.

— Biacca, ocra gialla, terra di Siena bruciata e poco nero avorio.

Mezzetinte:

Le tinte precedenti con meno giallo e intonate coi grigi scuri della carnagione.

Ombre scure:

— Terra d'ombra naturale.
— Bruno Vandyk.
— Terra di Siena naturale e bruno Vandyk.
— Terra d'ombra naturale e garanza bruna.

Tinte per capelli bruni:

— Terra d'ombra naturale.
— Terra d'ombra naturale e bruno Vandyk.
— Bruno Vandyk. (Tutte con o senza biacca).

Ombre:

Si metta nelle ombre un grigio scuro, lavorandovi dentro con la pura *garanza bruna*, o col *bruno Vandyk* e la *garanza bruna*, o la *garanza bruna* e il *cobalto*. La maggior bellezza nel dipingere i capelli consiste nel lasciar vedere i grigi attraverso la tinta locale.

Tinte incidentali.

Fra queste tinte, buone per tutte le carnagioni, di quando in quando si scelgono quelle adatte per rendere certi particolari.

Tinte rosse leggermente violette, che talvolta si vedono nelle labbra, nelle narici e negli occhi:

Garanza porpora e terra rossa, senza o modificata con la biacca.

Tinte di passaggio o mezzetinte dove la pelle è estremamente sottile:

Biacca, garanza porpora, terra rossa e cobalto.

Tinte per smorzare i passaggi che fossero riusciti d'intonazione troppo accesa.

Terra verde e biacca.
Terra verde, garanza rosa e biacca.
Cobalto e biacca.

Tinte d'intonazione azzurrognola e verdastra, richieste intorno alla bocca e al mento:

Cobalto, ocra gialla, garanza rosa e biacca.
Garanza rosa, nero blu, ocra gialla e biacca.

Mezzetinte e tinte per gli scorci:

Vermiglione, ocra gialla e nero blu, con o senza biacca.

Diversi grigi forti:

Queste tinte, innalzate di tono col bianco o rinforzate coi colori più robusti, si adattano per le mezzetinte, per i passaggi delle parti che scorciano, e che si avvicinano all'ombra più scura.

Vermiglione, nero blu e biacca.
Vermiglione, ocra gialla, nero avorio e biacca.
Terra rossa, nero avorio e biacca.
Rosso indiano, nero avorio e biacca.
Rosso indiano, nero avorio, biacca e garanza rosa.
Nero avorio, garanza rosa e giallo di Napoli.

Tinte per rinforzare le ombre:

Queste tinte prendono un'intonazione calda o fredda secondo la prevalenza del rosso e il giallo o del nero.

Rosso indiano, ocra bruna e nero avorio, con o senza il giallo di Napoli.

Tinte per velature e sfregature:

Composte senza bianco, possono servire anche per i riflessi e per modificare le tinte calde.

Nero avorio, ocra bruna e garanza porpora.
Nero blu, ocra bruna, garanza porpora e giallo di Napoli.
Terra rossa, giallo di Napoli e nero avorio.

Tinte per i tocchi decisi intorno alla bocca, alle narici e agli occhi, nelle teste fortemente ombreggiate:

Garanza porpora e terra di Siena bruciata.
Terra di Siena bruciata e bruno Vandyk.

Seconda pittura.

Se il dipinto presentasse delle sporgenze di colore che potessero nuocere alla seconda pittura, allora si ripassa la superficie col raspino; operazione che deve essere fatta a colore perfettamente secco. E per accertarsi di tale condizione, si alita sulla superficie, la quale, se essiccata, si appanna offuscandosi, mentre ciò non avviene se è ancora bagnata.

Dopo questa operazione, se necessaria, si passa una spugna umida sulla superficie; e quando sarà asciutta, con un pennello morbido, le si dà una mano leggerissima d'olio di lino o di papavero, togliendone il superfluo con un fazzoletto di seta usato, passandolo delicatamente sulla superficie.

Lo scopo di inumidire la pittura coll'olio, è di far scomparire i prosciughi, qualora ve ne fossero; rendere il colore atto a ricevere le susseguenti sovrapposizioni, le quali, così, s'incorporano bene con le tinte già disposte, e per evitare disaccordo nella fattura o esecuzione.

Alcuni, nelle carnagioni fresche e rubiconde, invece di dare una mano di semplice olio, usano tingerlo leggermente con la *garanza rosa* e la *terra di Siena naturale*; aiuto che, sebbene in certi casi può

riuscire utilissimo, deve però essere usato con riguardo altrimenti la carnagione risulterebbe di colore arrosto.

Prima di cominciare la seconda pittura si deve esaminare attentamente il lavoro correggendo il disegno qualora presentasse dei difetti. In quest'esame dovete soprattutto occuparvi della forma e il carattere dei partiti in ombra, poichè, curando le ombre, i chiari verranno da se stessi.

Qualunque correzione può essere fatta con una tinta d'ombra, la cui forza sarà suggerita dalla natura dell'emendamento da farsi, sia questo di contorno o consista nel segnare certi particolari degli occhi o del naso.

Corretto il disegno, se vi riesce, negli scuri, consigliamo di riprendere il lavoro a velature, adoperando quei colori o quelle combinazioni, che meglio si approssimano all'intonazione del vero. A questo scopo vi serviranno il *nero avorio*, la *terra d'ombra naturale* e *bruciata*, la *garanza rosa*, il *rosso indiano*, la *terra di Siena naturale*, la *terra verde*, ecc.; in tinte composte di due o tre colori. Non dimenticate però che attraverso le velature dovrà vedersi il colorito della prima pittura. E tale effetto sarà raggiunto lavorando con tinte, in proporzione, composte di poco colore e molto medium. (Dei veicoli usati nella pittura a olio se ne parla a suo luogo nella prima parte).

Per i chiari della faccia adoperate delle gradazioni di *terra rossa*, aiutate o intonate, secondo l'intonazione della carnagione, col *giallo*, il *vermiglione*, la *garanza rosa*, ecc. Conducete le mezzetinte nell'ombra mediante diverse gradazioni di tinta grigia.

Procurate possibilmente di mettere il colore nei luoghi che deve occupare definitivamente. Questa precauzione è necessaria perchè la pittura, troppo

tormentata col pennello, finisce per diventare piatta, dura e opaca, perdendo così interamente la freschezza e la vivacità del colorito del vero. Le parti più importanti sono le mezzetinte che si avvicinano all'ombra, perchè sono quelle che fanno tondeggiare i piani, e che sono maggiormente soggette a essere tormentate col pennello.

Tenete i chiari distinti dalle ombre, qualsiasi confusione distruggerebbe contemporaneamente gli uni e le altre. I pennelli adoperati per lavorare i chiari non devono quindi servire per gli scuri.

Dipingendo sui partiti chiari (qualora la carnagione fosse abbastanza florida d'ammettere questo procedimento) con tinte composte senza la biacca, applicandole a velature e poi toccarle a sfregature, si ottiene una trasparenza molto verosimile. Avvertiamo però che non è un lavoro facile per i principianti. I colori per queste velature sono compresi nelle tinte suggerite.

Come regola generale, tenete i passaggi in ombra di tono più chiaro di quello sul vero, altrimenti, quando il dipinto sarà asciutto queste gradazioni diventerebbero troppo dure. Ciò avviene anche nelle mezzetinte qualora fossero messe nel loro tono esatto.

La porzione dell'ombra illuminata dal riflesso deve essere messa a colore più pastoso di quello dell'ombra stessa, e, possibilmente, senza *biacca*; generalmente, i colori chiari d'intonazione calda, si adattano a questo scopo.

A questo punto, supponiamo che l'intera faccia sia stata ridipinta, e che il lavoro si presenti in uno stato conveniente per ricevere gli ultimi ritocchi. Supponiamo anche, che i chiari della fronte siano stati condotti gradatamente verso l'incontro dei capelli, e che il contorno della faccia sia stato sfumato nel fondo o in quella parte della composizione sulla

quale stacca; che insomma il tutto sia stato disegnato e dipinto con cura estrema. Con tutto ciò, per il principiante, rimangono ancora molte difficoltà da superare, difficoltà da lui affatto imprevedute.

Occhi, naso, bocca e orecchie.

Generalmente, gli occhi di donna si dipingono in piena luce, la quale rivela tutte le delicatezze caratteristiche di forma e colore. E il principiante che volesse imitare tutte le finezze percettibili, si assumerebbe un compito estremamente difficile; ma dato anche il caso che dovesse riuscire nel suo intento, il risultato non solo darebbe un'impressione di forma senza vita; ma questo penoso lavoro di perfezione sarebbe anche inutile in un ritratto.

Dare un consiglio sul chiaroscuro dietro una semplice allusione non è possibile; esso richiede una verità scrupolosa; ma dove il disegno di forma minuta non è indispensabile alla rassomiglianza, basterà soltanto accennarlo.

Quando ogni piccola parte della forma dell'occhio è visibile, ogni linea deve figurare nel dipinto e ogni parte deve essere espressa, ma con un fare largo, senza alcun indizio di durezza nell'una, o macchia nell'altra; a meno che vi siano certi particolari che non possono essere omessi senza nuocere alla somiglianza.

Se la luce cade sulla testa in modo che gli occhi siano messi in un'ombra forte, ogni piccolo dettaglio scompare, senza influire sulla rassomiglianza.

Ogni parte dell'occhio deve essere bilanciata in modo d'ottenere la dovuta espressione di vita. La luce riflessa nell'occhio deve essere di tono più rialzato di quello di ogni altra parte, e, se messa al suo giusto

posto, non dovrà stonare con le parti che la circondano.

Le sopracciglia non devono essere dipinte come una massa solida e dura, che tagli nettamente la fronte. Nei casi più frequenti riescono bene dipingendole leggermente su un fondo preparato con la tinta locale della carnagione.

Per le sopracciglie scure possono servire quasi tutte le combinazioni che danno gradazioni del bruno scuro; come, per esempio, le *terre d'ombra,* il *nero* e il *rosso*; oppure il *nero,* il *rosso* e il *giallo.*

Quantunque le sopracciglia talvolta, specialmente dopo l'età media, presentino un carattere ruvido, devono però essere studiate con cura, per rendere il loro carattere. Nelle persone attempate le sopracciglia prendono diverse forme. I peli possono cadere, o, all'opposto, diventare folti, ispidi, o qua e là increspati. In ogni caso, avessero qualsiasi sporgenza, le sopracciglia devono essere rese con arditi tocchi d'insieme: qualunque tentativo per specificare i peli finirebbe in uno sforzo inutile.

Gli scuri si rinforzano con le velature; ma se il lavoro riuscì bene alla prima, i ritocchi sono superflui.

Come è pure inutile specificare i peli che orlano le palpebre. Alla distanza interposta fra il pittore e il modello, le ciglia superiori prendono la forma di una linea ben definita, mentre quelle delle palpebre inferiori saranno appena percettibili, eccettuati i casi in cui fossero molto pronunciate. Dalle ciglia superiori dipende molto il carattere dell'occhio, mentre quelle inferiori non devono con troppa evidenza contribuire a marcarlo.

Per il bianco che circonda l'iride mettasi una tinta chiara piuttosto grigia, perchè, in questo caso, riesce più facile innalzare che abbassare il tono quando il colore sia già disposto.

Immediatamente sotto gli occhi, essendo la pelle sottilissima e trasparente, il colore si mostra in un'ombra leggerissima d'intonazione tendente al grigio e al violetto; nei vecchi assume un'intonazione verdastra; ma il distintivo principale di questa parte dell'occhio, in tutte le età, consiste in un'estrema trasparenza delicata.

Comunemente si danno le narici per finite con un sol colpo di pennello; ma ciò non è sufficiente, poichè, se trascurate, le ali del naso sarebbero rese imperfettamente, tanto più nelle persone attempate, nelle quali queste parti del viso possono talvolta avere una forma predominante.

Nel dipingere la bocca dei bambini e dei giovani, oltre a imitare quella tinta di puro corallo che è l'emblema della salute, bisogna anche curare il disegno specialmente nell'ondulazione della linea che divide le labbra. Fra una bocca d'uomo e quella di donna non v'è alcuna differenza speciale, salvo un'espressione di fermezza in quella dell'uomo, che si ottiene coll'accentuare il di sotto del labbro inferiore.

Un'abitudine quasi comune, è quella di trattare le orecchie con indifferenza; che non abbiano alcuna espressione lo conveniamo, eppure anch'esse possono talvolta contribuire alla rassomiglianza, d'altronde tutte le orecchie non sono eguali. Il guaio è che sono difficilissime.

Si vedono teste in cui le orecchie sono appena accennate con poche pennellate; in altre, sono invece talmente curate da sentire quasi la morbidezza del lobulo, e le parti cartilaginose sono rese con la massima finezza.

Se l'orecchia è disegnata e dipinta bene, contribuirà molto alla prospettiva in un ritratto di facciata o di tre quarti, e nel profilo alla larghezza della testa.

Capelli.

Il colore, l'acconciatura e la forma naturale dei capelli contribuiscono sensibilmente alla rassomiglianza.

Il chiaroscuro dei capelli deve conformarsi all'effetto della faccia. Tutte le scriminature devono essere accennate con cura, e, qua e là, dovrà mostrarsi l'attaccatura dei capelli alla pelle per evitare l'effetto di una parrucca, impressione facilmente suscitata trascurando questa precauzione.

Le parti che richiedono un'esecuzione studiata e delicatezza nelle gradazioni di tinta, sono quelle dove si scorge la radice dei capelli che si attacca alla fronte. Il colore dei capelli deve essere condotto nelle tinte della fronte con un passaggio impercettibile; e mai si tenti questa fattura con un pennello piccolo, difetto frequente nei principianti, dove è richiesta qualsiasi finezza d'esecuzione.

Le scriminature della capigliatura di donna devono essere trattate con pari finezza; curando la distribuzione del chiaroscuro in rapporto alla provenienza della luce, di fianco o di faccia. I piani larghi dei capelli si dispongono con pennelli piatti, mettendo i chiari a tocchi arditi, cercando di avvicinarsi più che sia possibile all'intonazione del vero.

La trasparenza calda dei capelli si ottiene bene velando le parti opportune; se biondi, con l'*ocra d'oro, ocra trasparente*, e talvolta perfino col *giallo indiano*; se castani, con la *terra d'ombra naturale* con o senza *terra di Siena bruciata* e con *asfalto*; se neri, con la *garanza bruna* e *nero*, ecc.; e lavorandovi sopra leggermente a colore poco pastoso, senza però coprire del tutto la velatura. Per i riflessi freddi dei capelli neri si presta bene una tinta composta di *biacca, cobalto, nero avorio* e *caput mortum*, il quale, mancando, può essere sostituito col *rosso indiano*.

Collo, spalle, ecc.

Nei ritratti di donna si abbia per massima di tenere la tinta locale del collo e delle spalle più bassa di tono di quello della faccia, in cui la parte più luminosa è la fronte; e quantunque nelle persone biondissime l'intonazione di queste parti sia talvolta più chiara di quella della faccia, dovrà tuttavia essere abbassata di tono con tinte grige pallidissime, con cui si otterrà la massima delicatezza della carnagione; non raggiungibile però senza la dovuta pratica.

Si tenga calcolo che in alcune persone le tinte della parte superiore delle spalle sono d'intonazione talmente calde sul vero da sembrare accese, e in questo caso, per evitare disaccordo nel colorito, converrà smorzare le tinte, qualora la fedeltà di colore risultasse una stonatura evidente.

Per le braccia e le mani basteranno poche tinte preparate per la carnagione, il cui colore locale servirà di base per l'intonazione di queste parti del ritratto.

Osservazioni supplementari.

Nel colorire le guance si eviti di allargare e levigare i rossi fino all'estremo; perchè il colore tormentato perde quella trasparenza e verosimiglianza che caratterizza il vero. In certe parti del viso le tinte rosse si perdono, tanto più dove la pelle si trova quasi immediatamente a contatto coll'osso; come nella fronte e nella parte superiore della guancia. In queste parti i massimi lumi si ottengono con una tinta chiara di *giallo di Napoli e biacca.*

Per le modificazioni e le parti fuggenti sono indispensabili delle mezzetinte fredde composte di *co-*

balto e *biacca*; *nero avorio, biacca* e *vermiglione*; *terra verde* e *biacca*, e altre consimili composizioni; tinte che devono però essere usate con cautela.

Quando la carnagione non è molto bianca nè di colore brillante, talvolta può essere imitata felicemente aggiungendo alle tinte il bianco o il nero.

Qualunque tinta può essere spenta col bianco o col nero, e questi colori, come ausiliari e correttivi, se usati giudiziosamente, possono dare una superficie cutanea assai naturale, con un'armonia di gradazioni, che non si raggiungerebbe in altro modo. Il bianco e il nero però, se usati senza il discernimento suggerito dall'osservazione e dall'esperienza, possono riuscire fatali anche alle tinte migliori alle quali vengono aggiunti.

Le velature dei passaggi in ombra devono essere calde e non dovranno risultare opache. A meno che la carnagione sia pallida e d'intonazione fredda, dove le velature affatto calde sarebbero incompatibili.

Quando il contorno della parte più chiara della faccia stacca direttamente su sfondo scuro, la guancia non deve fare l'effetto di tagliare il fondo con una linea netta, ma deve perdersi come se fosse fusa col fondo. Come, d'altronde, devesi sempre evitare qualunque contrasto duro e secco di chiaroscuro.

Condotto il ritratto dietro i suggerimenti dati, col ridipingere tutte le parti in modo che le ombre siano trasparenti e i lumi disposti a larghe masse, con effetto, prima di tentare i ritocchi definitivi bisogna lasciar asciugare il colore.

Riflessi.

I riflessi hanno luogo nei passaggi in ombra o d'intonazione bassa.

Il colore del riflesso dipende affatto dal corpo

riflettente; un corpo bianco riflette soltanto la luce, mentre un corpo colorato, specialmente se di tinta calda, rimanda la luce e anche il colore.

I riflessi, necessariamente, sono sempre di qualche grado al di sotto del tono dei chiari; ma possono essere di qualunque gradazione di tinta, perchè il corpo riflettente può essere di qualunque colore. Se il passaggio riflesso è semplice, allora si incorpora subito coll'ombra della velatura; ma se la parte riflessata richiede molta modellazione, quando è possibile, converrà eseguirla delicatamente nella tinta generale dell'ombra mentre la pittura è ancora bagnata, e non a colore asciutto.

Ritocchi definitivi.

Supponiamo che a questo pnuto il lavoro manchi ancora di quella brillantezza e forza che deve ricevere dagli ultimi ritocchi.

Richiedendo il dipinto ritocchi parziali, qui non è necessario dargli una mano generale d'olio; ma i colori lavoreranno più piacevolmente se sulla superficie si passa dolcemente una spugna inumidita d'acqua.

Non dimenticate che la grande bellezza degli ultimi ritocchi consiste nella trasparenza degli scuri, la quale si ottiene facendo uso di molto veicolo nelle tinte.

Ritoccate i massimi lumi col pennello ben pasciuto di colore, e allontanandosi da essi smagrite le tinte gradatamente, per ottenere la dovuta trasparenza che qui si raggiunge meglio lavorando con poca pasta di colore che con l'addizione di veicolo nelle tinte.

È vantaggioso dipingere a tocchi spediti e franchi i quali lasciano il colore netto, e non si mescola con quello sottostante, anche se bagnato; e nel lavorare nelle parti che richiedono una grande finezza conviene

ricorrere ai pennelli di vaio, specialmente per certi dettagli degli occhi e del naso.

Tutti i ritocchi devono essere ammorbiditi nelle tinte che li circondano, passando il pennello rapidamente oltre il loro rispettivo confine. I passaggi dal chiaroscuro devono sfumarsi in modo da conservare la gradazione del loro tono.

Desiderando la massima finezza, si ritocca la faccia più volte, lasciando essiccare il colore fra un ritocco e l'altro.

FONDO.

Fondo unito e piatto.

Biacca — giallo di Napoli — ocra gialla — ocra bruna — terra rossa — rosso indiano — vermiglione — terra di Siena bruciata — terra d'ombra naturale — terra d'ombra bruciata — blu di Prussia — oltremare — nero avorio.

Fra questi colori si sceglieranno quelli che meglio si prestano per ottenere le tinte corrispondenti all'intonazione del fondo voluto.

Tinte occasionali.

Color perla. — Biacca, nero avorio e vermiglione; occorrendo un tinta più robusta, al vermiglione si sostituisca il rosso indiano.

Grigio. — Nero avorio e biacca; serve per chiarire le parti troppo scure e per smorzare le tinte troppo accese.

Color giallastro. — Ocra bruna e biacca.

Color oliva. — Terra verde, terra d'ombra naturale e giallo di Napoli.

— *Tinta scura.* — Nero avorio e terra di Siena bruciata.

Tinte che possono essere intonate a piacere nel caldo e nel freddo, e che servono anche se rotte con altri colori.

— Nero avorio, biacca e terra di Siena bruciata.
— Blu di Prussia, terra rossa e biacca.
— Terra verde, rosso indiano e biacca.

Fondo di paesaggio, vedute di giardino, ecc.

Tinte per il cielo e le nubi:

— Oltremare, rosso indiano e biacca.
— Oltremare vermiglione e biacca.
— Ocra gialla e biacca.
— Vermiglione, ocra gialla e biacca.

Per un cielo scurissimo, abbassate le tinte con poco nero.

Tinte per le lontananze:

Per le distanze servono le tinte per le nubi intonate con le seguenti mescolanze:

— Biacca, oltremare e terra rossa.
— Biacca, terra verde e terra rossa.
— Biacca, terra verde e blu di Prussia.

Queste tinte possono essere modificate con altre, in cui faccia parte la *lacca*, l'*ocra bruna*, la *terra di Siena bruciata*, la *terra d'ombra naturale*, e altri colori robusti del primo piano.

Se in un fondo aperto facesse parte il fogliame, di qualunque genere, non deve mai essere reso con dei verdi crudi, ma bisogna romperli con la *terra d'ombra bruciata*, la *lacca*, o altro colore d'intonazione calda.

Come si dipinge un fondo piatto.

Cominciate dalle parti scure, dove metterete una tinta composta di *nero avorio* e *terra di Siena bruciata*, o qualunque altra tinta scura, calda o fredda, a seconda dell'intonazione desiderata. Dipingete a colore magro; condizione che facilita molto il lavoro al principiante. Messi gli scuri, contrapponete delle tinte simpatiche intonate col fondo scelto, e da queste andrete nelle parti chiare che circondano la forma della testa. La parte più chiara del fondo — che non deve mai essere più luminosa dei chiari della testa — ovunque si trovi, dà la chiave della nota di tutta l'intonazione del fondo stesso. Nel disporre questa parte, abbiate l'avvertenza di tenerla di tono un po' più chiaro di quanto dovrà esserlo a fondo finito. Da questo punto le tinte devono essere digradate verso gli scuri, mediante pennellate sciolte, per evitare un effetto meschino e durezza d'esecuzione.

I cambiamenti di tinta o di tono riescono bene velando le parti da modificarsi, con un colore caldo o freddo; per lavorare poi nella velatura con una tinta più chiara o più scura, secondo il caso. Asciutta questa preparazione, si otterrà maggior profondità con velature composte di due o tre dei seguenti colori: *nero avorio, lacca di garanza, terra di Siena bruciata, terra di Siena naturale, oltremare, terra d'ombra naturale, ecc.*

Un fondo piatto deve essere piacevolmente rotto o variato di colore e contenere, con buon effetto, masse di macchie a tinte diverse di colore, fuse però con armonia; e deve, inoltre, dare l'impressione di allontanarsi dalla testa. Questa fattura indistinta a macchie dovrà, però, sempre trovarsi lontana dalla testa.

In qualunque altro genere di fondo, l'importante è che non abbia a disturbare la figura, e non vi siano accessori che abbiano d'avanzarsi oltr'essa. L'esecuzione qui richiede un fare largo e libertà di pennello, dove gli accessori siano ammassati giudiziosamente, per far trionfare le finezze della figura.

Drapperie.

Nei tempi passati, l'arte di panneggiare formava quasi un ramo distinto di studio; mentre oggigiorno è poco curata.

Nel dipingere vestiti da donna, non è necessario copiare tutte le pieghe che si vedono sul vero; basterà fare una scelta in modo d'ottenere un effetto largo e varietà di linea; sopprimendo le ripetizioni e le continuazioni dove tagliassero l'insieme. Tale riduzione di dettagli riesce insignificante, qualora fosse mantenuta la forma generale e il carattere che rendono verosimile la distribuzione del chiaroscuro.

Qualunque sia l'ampiezza della drapperia, la forma del modello deve essere indicata in quelle parti dove l'ammettono la composizione e la posa.

Le drapperie di tessuto grosso, in confronto di quelle sottili, hanno il vantaggio di dare già per se stesse delle pieghe d'effetto largo, senza la necessità di scostarsi dalla loro distribuzione.

Nei tessuti leggeri le pieghe sono numerose e generalmente prive d'effetto, e per rimediare a tale inconveniente converrà foggiarli in modo d'ottenere varietà di forma e delle grandi masse di chiari, qua e là interrotte dall'ombra.

Biancheria.

La ruvidezza o la finezza dei tessuti si mostra nell'aspetto delle pieghe che formano. La biancheria, quindi, sarà rappresentata ruvida o fine, secondo l'increspatura o le pieghe.

La biancheria riesce abbastanza bene dipingendola col *nero avorio* o il *nero blu* e la *biacca*, scaldando leggermente le tinte con la *terra d'ombra naturale* nelle parti marcate, e rinforzandole maggiormente di colore col *giallo*, o con pochissimo *rosso*, dove la biancheria si accosta alla pelle o riceve riflessi caldi.

Nella foggia in cui si vede abitualmente indossata dagli uomini, è facile, basterà dipingerla solidamente; ma la biancheria da donna, per la varietà del tessuto e per la sua ampiezza, deve essere trattata assai diversamente, e i tessuti trasparenti si ottengono bene dipingendoli su un fondo preparato ingegnosamente.

Raso bianco.

Quantunque il raso dia ombre decise esse sono però ammorbidite da fortissimi riflessi e ricevono la luce nella maggior parte delle mezzetinte, anche nelle parti distinte, senza generare un contrasto violento. La rigidezza del tessuto produce repentine interruzioni e delimitazioni, e la medesima causa dà alle pieghe una forma conica. Queste interruzioni, nei partiti chiari sono indicate da ombre o mezzetinte scure e i riflessi; e nei partiti scuri, da un lume brillante leggermente sfumato.

Il raso bianco può avere un'intonazione calda o fredda. Coi seguenti colori si possono ottenere ambo le intonazioni, scegliendo e modificando le tinte, per trovare le gradazioni e i toni richiesti:

— *Biacca.*
— *Biacca e terra d'ombra naturale.*
— *Biacca e nero avorio.*
— *Biacca, terra d'ombra naturale e nero avorio.*
— *Biacca e rosso indiano.*
— *Biacca, nero avorio e rosso indiano.*
Ocra bruna e biacca.
— *Oltremare e biacca.*

Raso nero.

Nei tessuti neri o scuri, le ombre devono risultare trasparenti e decise, e ciò si ottiene mettendole a contatto con dei chiari larghi.

Alcuni dispongono il raso nero col *nero avorio,* la *biacca* e un colore *bruno* d'intonazione calda; ma è forse meglio sostenerlo col rosso; abbozzando cioè la drapperia col *rosso indiano* e il *nero avorio,* aggiungendo la *terra rossa* nei chiari, e finire con delle tinte composte di *biacca, nero avorio* e poco *lacca*; tinte che, mettendovi maggior quantità di nero, possono servire anche per le mezzetinte.

Per gli scuri servono la *lacca,* il *giallo di spincervino bruno* e il *nero avorio*; cavando i riflessi con una tinta d'ombra, in cui faccia parte poca *ocra bruna.*

Velluto.

Il velluto, e anche le pellicce, posseggono la particolarità di presentare quasi nere tutte le parti prominenti non toccate dalla luce. I chiari si trovano sulle estremità e in tutte le parti in iscorcio. Per effetto della solidità, e anche della natura pieghevole del velluto, le sue pieghe sono più larghe e meno angolose, proporzionatamente, di quelle degli altri tessuti.

La morbidezza del velluto si imita bene con velature grasse, ridipinte superficialmente a colore poco pastoso, facendovelo scivolare sopra.

Del colore della drapperia in rapporto alla carnagione.

È notorio che la carnagione di una persona può essere modificata assai dal colore del vestito, e tale effetto può alterare il colorito o nuocere alla riuscita del ritratto, qualora l'autore non abbia una certa familiarità con la teoria dei colori, specialmente in quanto riguarda il contrasto simultaneo dei colori, e di cui trattammo a suo luogo.

Ma per i dilettanti che non avessero compreso l'importanza degli effetti di contrasto nella pittura, o che, forse, se ne interessarono poco o affatto, per evitar loro di cadere nell'atto pratico in intonazioni che, sebbene naturali, possono però riuscire sgradevoli all'osservatore, abbiamo creduto opportuno ricordare, qui, gli effetti di contrasto del colore della drapperia, dell'acconciatura, ecc., riguardo ai diversi tipi di donna.

Drapperia rossa. — Il colore rosa, a contatto di una carnagione rosa, le fa perdere in parte la sua freschezza, perciò conviene separare il rosa dalla pelle e ciò, senza ricorrere a stoffe colorate, si ottiene bene orlando le parti adiacenti al nudo con un bordo di merletto, il quale produce l'effetto del grigio con la mescolanza dei fili bianchi, che riflettono la luce, e i trafori che l'assorbano. Per alcune carnagioni, il rosso scuro è meno conveniente del rosa, perchè la sua tinta più scura, per effetto di contrasto di tono, tende a smorzare la carnagione rendendola biancastra.

Drapperia ranciata. — Il ranciato, per essere un

colore abbagliante, non riesce piacevole: fa diventare azzurrognole le carnagioni bianche, sfiorisce quelle di tinta ranciata, e a quelle gialle dà un'intonazione verdastra.

Drapperia gialla. — Il giallo non conviene alla pelle bianca, dandole un'intonazione violetta, e alle carnagioni tendenti al giallo comunica un bianco sgradevole. Se la pelle tende più al ranciato che al giallo, allora il giallo le dà un'intonazione rosa. Tale effetto si verifica nelle brunette coi capelli neri.

Drapperia verde. — Un verde chiaro delicato è confacente a tutte le carnagioni bianche e rosee; mentre riesce sfavorevole a quelle accese o d'intonazione ranciata tendente al bruno; poichè il verde comunica alla carnagione una gradazione di tinta terracotta o mattone. In questo caso, un verde scuro converrà meglio di un verde delicato.

Drapperia azzurra. — L'azzurro partecipa il ranciato; conviene perciò alla carnagioni pallide e a quelle chiare delle bionde, che posseggono già una pelle d'intonazione ranciata. L'azzurro si adatta quindi alla maggior parte delle bionde; mentre alle brune è sfavorevole, possedendo essa già troppo ranciato.

Drapperia violetta. — Il violetto partecipa alla carnagione bianca una tinta verdognola, e aumenta l'intonazione gialla di una pelle giallastra o ranciata. Una sfumatura di azzurro nella carnagione diventerebbe verdognola; per cui il violetto, se non sufficientemente scuro, per rendere la pelle bianca col contrasto di tono, è uno dei colori più sfavorevole alla carnagione.

Drapperia bianca. — Il bianco senza lucido, si accorda con una carnagione bianca e fresca, e la sua intonazione rosea; è sconsigliabile però alle carnagioni di tinta sgradevole, perchè il bianco altera il tono di tutti i colori. Mentre le drapperie bianchissime

e leggere, come la mussolina o le trine, producono tutt'altro effetto, perchè appariscono d'intonazione grigia.

Drapperia nera. — Il nero fa diventare più chiaro il colore della carnagione e l'imbianca; ma se le parti vermiglie o rosee si trovano a una certa distanza dalla drapperia, sebbene le innalzi di tono, le fa apparire più rosee relativamente alle parti bianche della pelle contigua alla drapperia, di quanto lo sarebbero senza il suo contrasto.

Crediamo far cosa grata ai dilettanti aggiungere alcune osservazioni sul colore del cappello e la sua guarnizione, riguardo alla capigliatura e la carnagione; il cui effetto di contrasto più sensibile si verifica sulle tempie, le quali s'intonano del colore complementare del cappello.

Capigliatura nera. — Quantunque un cappello nero non contrasti tanto bene coi capelli neri, tuttavia può produrre un buon effetto se guarnito di bianco, rosa, ranciato o giallo.

Un cappello bianco di trine, mussolina o crespo, si confà a tutte le carnagioni, e richiede una guarnizione bianca, rosa, o meglio ancora, celeste; mentre per le brune è preferibile una guarnizione rossa, rosa ranciata o gialla, piuttosto che azzurra.

Cappelli rossi, rosa, sono confacenti quando i capelli separano, più che sia possibile, il cappello dalla carnagione. Col cappello rosso si accordano benissimo fiori bianchi con abbondanza di foglie.

Un cappello giallo si adatta egregiamente alle brune, e ammette con vantaggio guarnizioni violette e azzurre, ma fra la carnagione e il cappello devono sempre interporsi i capelli.

Un cappello ranciato di tinta rotta, fa buonissimo effetto se guarnito di azzurro; frapponendo però, come per il cappello giallo, i capelli.

Un cappello verde si confà alle carnagioni chiare e rosee, guarnito a preferenza di rosa, rosso o bianco.

Un cappello azzurro è soltanto consigliabile a carnagioni chiare o di tinta chiara rosea; mai dovrà essere scelto per una carnagione chiara d'intonazione bruno-ranciato. Può essere guarnito di giallo o ranciato, di tinta piuttosto attenuata.

Un eappello violetto è consigliabile per tutte le carnagioni, purchè, fra esso e la pelle, s'interpongano i capelli e guarnizioni gialle.

Capigliatura bionda. — Per una carnagione bianca si adatta bene un cappello nero con piume, fiori o una guarnizione bianca, rosa o rossa.

Un cappello bianco richiede le stesse condizioni nel caso di una capigliatura nera.

Un cappello rosa non deve trovarsi troppo vicino alla pelle, e se i capelli non avessero una separazione sufficiente, allora il distacco del cappello deve essere aumentato col bianco o, preferibilmente, col verde d'intonazione piuttosto delicata. In questo caso, una ghirlanda di fiori bianchi intrecciati con le foglie produce un buon effetto.

Un eappello rosso, chiaro o scuro, può convenire solamente nel caso in cui si desiderasse smorzare una carnagione troppo accesa.

Un cappello giallo o ranciato, non è mai conveniente per le bionde, e nemmeno è consigliabile quello violetto.

Un cappello verde è vantaggioso alle carnagioni bianehe e rosa, e deve essere guarnito di bianco, ma preferibilmente di fiori di colore rosa chiaro e bianchi.

Un cappello azzurro chiaro, s'intona benissimo con una capigliatura chiara; e deve essere guarnito di bianco, e, in alcuni casi, di giallo o ranciato, o di fiori dei medesimi colori; mai però di rosa, violetto o verde.

Nei casi in cui il cappello non producesse l'effetto desiderato, oppure quando la carnagione si trova di-

visa dal cappello da grandi masse di capelli, fra questi e il cappello, è vantaggioso frapporre un nastro, una ghirlanda, fiori sciolti o simili accessori, del colore complementare di quello del cappello, non solo, ma ornandolo anche esternamente.

Queste osservazioni possono servire per qualunque varietà intermedia dei tipi citati, tutto sta nel decidere se conviene, secondo il caso, far risaltare o attenuare, in tutto o in parte, il colore predominante della carnagione, o neutralizzarlo affatto.

Effetti di chiaroscuro nel ritratto.

Quasi tutti i più valenti coloristi si accorsero che ogni luce, per piccola che sia, ha un fuoco, cioè, una parte più chiara del resto. Questa è una legge generale della natura che raccomandiamo ai dilettanti di seguire. Per la stessa ragione vi è una parte dell'ombra più appariscente del resto. Quando questi due estremi sono posti a contatto, essi si giovano reciprocamente per effetto del contrasto; poichè l'uno diviene più brillante e l'altro più scuro. Se sono posti alle due estremità del quadro si ottiene una maggior larghezza d'effetto e una *bilancia* più uguale.

Per esempio, nelle figure di Rembrandt si trova che il lume principale sulla parte superiore della testa è circondato sovente, per farlo meglio brillare, di un berretto o cappello nero, il quale è anche dipinto di un tono freddo per dare più vivacità alle carni.

In questo caso la luce si spande sul resto della figura e si armonizza colle mezzetinte dello stesso grado, di cui è composta la luce.

Se attraverso un quadro si descrive una linea diagonale, e se il massimo scuro e la massima luce sono collocati negli angoli opposti, si produrrà sicuramente

il più largo effetto possibile; ma se si vuole ottenere una fusione fra queste due parti, non si ha altro mezzo per raggiungerla, se non d'inframettere una porzione delle parti scure nelle parti chiare o viceversa. Da questo ne risulterà maggiore, non solamente l'armonia, ma anche l'intensità della luce e dell'ombra per forza dell'apposizione.

Talvolta la luce principale si trova nel centro del quadro, donde essa si spande gradatamente fino alle ultime parti, e là poi essa sparisce e vien surrogata da un cerchio scuro che circonda la composizione. Con questo mezzo la luce si fa brillantissima, principalmente se una piccola porzione di scuro è posta a contatto con essa. In questo caso il dipinto acquista un effetto succoso e ricco.

Se i lumi devono predominare in un quadro il cui fondo sia scuro, è necessario che appariscano non solo vari nella forma e nella grandezza, ma presentino anche una disposizione gradevole: poichè attireranno l'attenzione più assai che se il fondo fosse chiaro.

Quando la parte più chiara di un oggetto è posta sul lato scuro del fondo e le scure sul chiaro, tutto si bilancia facilmente e produce quindi maggior effetto.

In una testa isolata, quando non vi è che un sol lume, è necessario farlo armonizzare o col fondo o col vestito.

Siccome è della maggior importanza che gli oggetti restino alla loro rispettiva distanza relativamente all'occhio dello spettatore, è un buon metodo quello di circondare le parti che si vogliono far avanzare da un'ombra forte, e, al contrario, di accerchiare le altre che devono serbarsi lontane, con un fondo di carattere meno vigoroso.

Talvolta alcuni scarsi tocchi bastano per dare luce alle parti scure e per togliere pesantezza alle ombre.

I ritratti d'intonazione scura sono vantaggiosi sugli altri; quelli di tono medio, appariscono facilmente pesanti e neri, salvo che non siasi conservata una grande abbondanza d'ombre e di lumi brillanti. Quelli d'intonazione chiara, se non si avranno grandi avvertenze, è facile che riescano senza rilievo.

Modo di dipingere le carnagioni dal vero suggerito dal pittore Ch. Rudhardt.

Senza averlo esperimentato per non avere dei preconcetti; per la sua semplicità crediamo opportuno, e forse utile, insegnare tale metodo ai principianti, confidando nelle seguenti dichiarazioni dell'autore.

« I giovani artisti che vorranno seguire la via qui tracciata, non tarderanno a constatare felici risultati; la semplicità del metodo renderà loro lo studio relativamente facile. Essi mi saranno forse grati d'aver soppresso il maggior numero dei colori generalmente adoperati, indicando il mezzo di farne senza e di produrre, con la medesima tavolozza, i coloriti più diversi; essi mi perdoneranno di richiamarli alla sobrietà dei maestri, la cui scienza, evidente per tutti, ha bisogno d'essere analizzata, sezionata, ciò ch'io feci con grande cura.

« È quasi impossibile conoscere i processi degli antichi coloristi, ma la loro esecuzione è sufficientemente visibile, e, nel loro colorito, si può constatare che la varietà e la ricchezza del colore deriva ben più dall'arte di combinare i colori, di digradarli, di farli passare dalle tinte calde alle tinte fredde, che dal numero dei colori adoperati.

« Se si vuole una prova palpabile, si può fare, in un istante, a pastello (per andare più in fretta), su un foglio di carta, una testa colorita soltanto a due tinte;

quella del chiaro, gialla rossastra come la darebbe un po' di terra di Siena bruciata e il bianco; la tinta d'ombra, d'un giallo verdastro, debole come quello che si otterrebbe con la mescolanza del bianco, la terra di Siena bruciata e un po' di blu di Prussia.

« Dopo aver disposte queste due tinte, e modellata, sommariamente, tutta la testa, come si farebbe con un chiaroscuro, sulle labbra, sulle guance, sul naso, si passeranno alcuni rosei freschi e leggeri, poi, con alcuni tocchi di pastello che avrà la tinta della terra di Siena bruciata, si darà un colorito un po' più caldo sotto le palpebre, ai sopraccigli, alla pupilla; infine, alle narici, alla bocca e ai capelli, se sono stati indicati (in questo caso si massano semplicemente con la tinta d'ombre).

« Terminata quest'operazione, sarà facile vedere che il colorito ottenuto ha qualche analogia con quello di Correggio.

« Non è necessaria una grande abilità per fare questa prova; essa mostrerà all esperimentatore che non bisognano punto molti elementi nel colorito della carnagione. Si può, per completare l'esperimento, prendere un pastello bianco puro e dare qualche tocco leggero sul naso, la fronte e i zigomi; si sarà colpiti del risultato ottenuto. Non dubito affatto che dopo questa prova così facile a farsi non siasi persuasi della semplicità con cui i maestri operarono.

« Occorre un quarto d'ora per averne la prova ».

E voi ascoltatelo e provate; e se tale maniera non vi soddisfacesse nel colorito, in ogni modo vi agevolerà sempre lo studio del chiaroscuro, non dovendo preoccuparsi di una infinità di finezze di tinta, difficilissime per i principianti.

La tavolozza suggerita, invero assai semplice, è composta di *biacca, vermiglione, terra rossa, terra di Siena bruciata, blu di Prussia* e per facilitare la dimostra-

zione, da questi colori l'autore esclude il vermiglione, consigliando però di adoperarlo quando la terra rossa non bastasse per rendere la freschezza e la vivacità di certi coloriti rosei e delicati.

Con questi tre colori e il bianco, si compongono le seguenti quattro tinte, che formano la base del colorito. Avvertiamo però di essere molto cauti nell'adoperare il blu di Prussia, perchè tinge fortemente.

(Riguardo all'uso del blu di Prussia nella carnagione, l'autore confessa di essere stato assai criticato dai suoi colleghi; ma insistendo su tale colore, egli ammette però che può essere sostituito dall'oltremare o dal nero, ciò che può fare il principiante, volendolo: noi ci atteniamo alla preferenza dell'autore).

1ª Tinta. — *Biacca e terra rossa*; questa mescolanza deve avere l'intensità del rosso o roseo più forte delle guance e del naso del modello.

2ª Tinta. — *Biacca* e *terra di Siena bruciata*; la mescolanza deve risultare esattamente del medesimo tono della prima tinta.

3ª Tinta. — *Terra di Siena bruciata, blu di Prussia* e un po' di *biacca*. Come intensità e come grado di caldo o freddo, deve somigliare alla parte meno viva dell'ombra più forte del modello; se la tinta riesce troppo calda, la si raffredda con l'azzurro, se troppo fredda, la si scalda con la terra di Siena. È meglio che sia, relativamente, molto più forte, piuttosto che più debole di quella del modello, e non deve essere più fredda.

Questa mescolanza si pone in seguito alle altre due già fatte, disposte sulla tavolozza, sotto la biacca, ma lasciando, fra le due prime e questa tinta, un posto per mettervi la quarta.

4ª Tinta. — Si prende una parte della tinta d'ombra, appena composta, aggiungendovi tanta biacca da risultare una gradazione di tono eguale alla mezza-

tinta più forte del modello. Indi vi si aggiunge un po' di blu di Prussia, che raffredderà la tinta rendendola più delicata e più debole del tono d'ombra, senza però essere d'intonazione più verde del modello.

L'essenziale è che questa tinta non sia troppo verde nè troppo chiara; deve, relativamente, essere fredda e delicata.

Prima di dipingere, l'autore consiglia di incollare sulla fronte del modello (supposta in piena luce) una piccola ostia, o altro, su cui si avrà steso della biacca, e, sul disegno allo stesso posto, dipingere un dischetto simile, con la biacca.

Questa trovata, quasi ridicola, praticamente, ha un'importanza non indifferente, come si vedrà in seguito. Ora veniamo alla pittura, seguendo i consigli dello stesso pittore.

Con un pennello di setole piatto di grossezza media, dice, prendete un po' della tinta n. 2, mettendone una pennellata vicino al dischetto bianco sulla tela, ciò fatto, confrontate il colore applicato con quello del modello; se lo trovate diverso, vi sarà facile sapere quanto bianeo dovete aggiungere alla vostra tinta per essere eguale a quella del modello: il dischetto bianco ve lo dirà subito.

Se la vostra tinta sembrasse troppo calda, troppo giallastra, allora aggiungetevi un po' di tinta n. 4, (la terza sulla tavolozza) e un po' di biacca, per non abbassare il tono della tinta.

In un minuto giungerete facilmente a circondare tutto il dischetto bianco con una tinta eguale a quella che si trova nel modello.

Non tenete nessun eonto della tinta della tela, cercate anzi di non vederla, qualunque essa sia; dopo tale operazione, avrete un punto di partenza giusto, e il dischetto bianco vi diede il primo valorc, assai difficile a stabilire senza il suo aiuto, perchè per farsi

un giudizio di tale tinta non si ha che il contrasto di quella della tela, la quale ha nessun rapporto col modello.

In questa maniera di procedere bisogna però tener calcolo di una cosa, cioè il dischetto del modello pare meno bianco di quello sulla tela; perchè il modello si trova a una maggior distanza dall'occhio.

Con la tinta ottenuta, a pennellate grasse, coprite la fronte in tutta la sua luce, e avvicinandosi alle mezzetinte, a destra e a sinistra, della radice dei capelli, tenete il colore meno pastoso, affinchè non disturbi nei passaggi; poi passate ai chiari delle guance, del naso, del mento, innalzando il tono a poco a poco e a misura che discendete; ma non siate troppo chiaro, altrimenti non avrete più alcuna risorsa nel caso di dover dare la maggior vivacità ai chiari, specialmente nei lumi brillanti della fronte, del naso e dei zigomi.

Nello stesso tempo che mettete questa tinta dei chiari, bisogna anche, con un altro pennello, mettere i rossi e i rosei che si trovano nel modello, senza però raggiungere la loro intensità; e ciò per non coprire queste parti con la tinta locale, dove lo spessore del colore disturberebbe nel ritornarvi sopra più tardi per ravvivare il colorito sanguigno mediante leggiere pennellate trasversali, di tinta più accesa.

Disposti i chiari, ciò che deve essere fatto speditamente, prendete un terzo pennello e mettete le mezzetinte forti col n. 4 (la terza tinta sulla tavolozza), non andando troppo lontano sui chiari e sulle ombre; e quando arriverete ai chiari, aggiungete del bianco alla mezzatinta, e un po' di azzurro se è troppo calda; procurate che il passaggio, al chiaro, sia dello stesso tono di quest'ultimo, cioè, che sia diverso solamente il colore e non il tono.

Disposte le mezzetinte; mettete le ombre di tono sostenuto e di tinta calda, e nella tinta d'ombra che

avete preparata, aggiungete la biacca col pennello, non mescolandovela che a misura del bisogno, per avere una base di riserva; nello stesso modo, abbisognando, la scalderete con la terra di Siena bruciata, o la farete più fredda col blu di Prussia. Non tenete calcolo dei riflessi e dei rossi che si trovano in ombra, si deve massare subito successivamente; i riflessi e tutte le altre gradazioni di tinta si ottengono facilmente dopo. Badate di non fare le ombre chiare, esse si chiariscono con l'aggiunta dei riflessi; ricordatevi che è quasi impossibile abbassare a impasto il tono delle masse quando sono troppo chiare.

Le masse dei capelli si dispongono con la tinta d'ombra, intonandola all'occorrenza nel caldo o nel freddo, e se, come è, fosse troppo grigia, con precauzione, aggiungetevi un po' di terra rossa.

Coperta tutta la testa, con un pennello di setole a ventaglio, senza impiastrarlo tutto di colore, e, necessitando, senza prenderne, si andrà unendo il tutto, facendo le gradazioni. Si passerà leggermente sulle parti accese la tinta sanguigna, evitando di intaccare il colore sottostante, e ciò si ottiene prendendo il colore solamente sulla punta del pennello.

Lasciate vedere i tocchi, e non andate troppo in fretta, e ottenete il finito non con un addolcimento insipido, ma con la giustezza dei piani. Un lavoro di pennello, perfino goffo, è preferibile al più abile lavoro di sfumino, affogando l'esecuzione in un'intonazione uniforme, senza carattere nè accenti.

Questo è l'andamento generale per dipingere le carnagioni suggerito dal pittore francese Rudhardt; riguardo al resto, ci pensi il dilettante

INTERMEZZO.

Come dovete visitare una esposizione di Belle Arti.

L'esposizione è scuola d'arte, dove molto potete imparare; sta nel modo di visitarla.

Prima di andarci, astenetevi assolutamente dal leggere le critiche dei giornali. Non dovete avere nessun preconcetto. D'altronde la critica, oltre non essere sempre conscia del proprio mandato, talvolta, senza curarsi del merito dell'opera, ha delle simpatie personali da mettere in evidenza; e il buon pubblico se la beve in santa pace; perchè non ha nè il tempo nè la voglia e forse nemmeno la capacità di confutare ciò che sta scritto nel giornale. Leggerete la critica dopo, quando vi sarete fatto un giudizio proprio. Dopo, la critica, se coscenziosa, data da autorità competente e profonda in arte potrà esservi di molto aiuto, facendovi ricredere o modificare certe vostre opinioni personali incerte o mal concepite.

Soprattutto non simpatie di firma. *A, B, C,* possono benissimo essere artisti celebri; ma *A, B, C,* possono anche appiccicare sulle pareti dell'esposizione dei riuscitissimi.... *cerotti*. È così!

Vergini dunque, vergini dovete ammirare, gustare, studiare, analizzare e giudicare le infinite manifestazioni di quest'arte gentile, che affascina. E per noi non basta dire: *questa tela è buona*; *quest'altra è scadente,* ecc., come usano coloro che, non artisti, vogliono mostrare che d'arte.... non sanno niente. Per noi è troppo poco, è nulla!

All'Esposizione andate solo. Non mettete il naso sulla tela e nemmeno postatevi troppo lontano. Non fate l'esagerato: limitatevi alla distanza che permette di abbracciare direttamente tutto il dipinto

in uno sguardo unico; quello sarà il giusto punto di stazione da dove guarderete il quadro in modo che l'asse del cono visuale cada perpendicolarmente nel centro della tela; non di sbieco, a meno che il lucido della vernice non facesse difetto all'occhio.

Non affettate pose *siluettate*: contorcendo il collo, facendo con la mano agli occhi schermo, anche se non necessario raccogliere la luce, per poi, furtivamente, dare un'occhiata all'ingiro per vedere se, notati, hanno compreso che anche voi siete pittrici o pittori. Lo so, in quest'ambiente ci tenete molto ad apparire tali. Ci tenete a far parte di questi scapigliati in festa, pieni d'ingegno, di debiti pieni, e non sempre con la pancia piena (non tutti ben inteso). — Sempre allegri, però!

In faccia al mondo allegri. Voi non li vedete davanti al cavalletto: innamorati correre ansanti dietro a un ideale che sfugge, che il pennello febbrile non sa fermare sulla tela. Non li vedete quando, insoddisfatti, senza esitazione, senza il minimo pentimento, con una pennellata distruggono il lavoro per mesi e mesi accarezzato. Non li vedete nei momenti di stanchezza, di sconforto, di abbattimento. Voi non vedete che il loro successo.

Impiegate la prima visita dando un'occhiata generale a tutta l'esposizione: senza preoccuparvi della firma, in fretta, segnate sul catalogo il numero delle opere che vi impressionano, fermandovi di colpo. Naturalmente saranno le tele più vaste. Sono le più appariscenti, ma, disgraziatamente, talvolta per mole, o per ricchezza di cornice, lo sono.

Se amate l'arte di vero amore rincaserete entusiasmati, con la testa piena di pennellate, che vorreste vedere nei vostri lavori. Il pennelleggiare prepotentemente è di moda, ha dell'artistico! Non scoraggiatevi per questo. Le pennellate contano poco. Non le

pennellate, l'animo dell'artista, il fuoco del genio, forse, rivelandosi, staccandosi dalla tela, vi avrà, voi inconsci, affascinato.

Tornate all'esposizione. Questa volta fate un esame minuzioso. Non sdegnate di volgere uno sguardo anche ai piccoli lavori che sembrano appesi per riempire i vuoti delle pareti: talvolta queste umili cornici racchiudono dei veri tesori. Quando avrete l'occhio stanco, confusa la mente, uscite.

Come vi sentirete confortati. Come uniforme e smunto vi sembrerà il vero in confronto dei colori smaglianti coi quali gli artisti l'accarezzano con amore. Eppure, quanta vita!

Ritornate all'esposizione e, questa volta, se vi piace, vi accompagnerò io.

Aprite il catalogo. Indicatemi l'opera che in questa sala vi ha maggiormente colpito. Il n. 47; un tramonto va bene. E perchè?

Confrontatelo col paesaggio n. 97. Rappresenta quasi lo stesso motivo: acqua, monti e nubi. Quale vi sembra il migliore?... No, il 97, per meriti, vince il 47. Perchè.... State attenti. Non rivolgete lo sguardo a quel gruppo allegro, là in fondo. Sono artisti che, maliziosamente, criticano un loro collega.... assente! Dunque, il 97 è migliore del 47 perchè quest'ultimo non è che una pennellata, anzi una spatolata uniforme, di getto. L'artista c'è. Ma, mio Dio! L'acqua, i monti, le nubi non esprimono che pennellate; fresche, succose, franche, magistrali, se volete, ma sempre pennellate. Sasso le montagne, le nubi di sasso, l'acqua di piombo colato, tutto è massiccio; quale pesantezza opprimente. Mentre nel 97 senza essere un capo d'opera indiscutibile, montagne solide e ben piantate fanno emergere maggiormente la vaporosità e la leggerezza delle nubi; l'acqua è limpida, trasparente, cristallina, scintillante. Ogni cosa, qui, esprime fe-

delmente il proprio carattere. E se amate le pennellate, anche qui ci sono, decisive, ove la solidità e la robustezza le richiedono, senza il preconcetto di pennellare per pennellare.

Il 47 è un giuoco facile di pennello ardito che si impone, una prepotenza d'impasto di colore che vi sfida; all'anima nulla dice però. Nel 97, invece, alita un sentimento pieno di verità poetica. L'artista non curò di sorprendere; egli seguì l'impulso del proprio cuore, cercò di fermare sulla tela la fine sensazione dell'anima sua in contemplazione della natura. L'artista ha sentito il vero, si è immedesimato del soggetto.

Ecco nel n. 77 ancora un motivo di monti, acqua e cielo! Ma quale differenza in confronto dei due primi! Tutto, dovunque levigato, impomiciato amorosamente leccato. Le montagne sembrano di carta velina tinta d'un bigio azzurrognolo tenero tenero; vuote come il cielo. Non un indizio di vita artistica, non un accento espressivo, decisivo nemmeno sul davanti; il colorito, convenzionale; il vero abbellito, composto, floscio, sciupato!

Se fosse possibile avvicinare questi tre paesaggi, anche voi allora potreste facilmente rilevare la loro spiccata differenza. Il 47, momentaneamente, ucciderebbe il 97; tutt'e due annienterebbero il 77, senza scampo, per sempre. Ma, in ultimo, trionferà sempre il 97; perchè tutte le volte che lo rivedrete, esso vi rileverà sempre qualità nuove, prima inosservate; perchè col pennello collaborò l'anima dell'artista. Mentre il 47, riveduto, se non scema, lascerà però sempre la stessa impressione; perchè il vero, reso superficialmente, non è stato compreso; forse l'autore non si è nemmeno curato di studiarlo. Mirò alla pennellata vigorosa; l'ha ottenuta. Rivedendo il 77, lo detesterete, perchè vi sarà evidente che l'autore, chiuso nello studio,

compose la linea d'insieme del suo quadro accademicamente bilanciata, guidandosi con degli studi dal vero dipinti su carta oleata, anch'essi, probabilmente, già manierati. Scuola vecchia.

Quanta differenza d'indirizzo fra questi tre artisti! Quale diversità di sentire, interpretare, rappresentare il medesimo vero. Come nettamente queste tre opere possono essere classificate; l'autore della prima è pittore impressionista; l'altro verista poeta; l'ultimo, il disgraziato, manierista, semplice manierista.

Il n. 107 è dunque il ritratto che vi ha maggiormente colpito? È condotto da pennello maestro, è vero. Pastoso, robusto di colorito, vibrato di chiaroscuro; qualità bellissime. Ma quegli occhi! Sembrano gli occhielli di una palandrana consunta: due linee incurvate che si allacciano alle estremità; nel mezzo una pennellata di nero avorio punteggiata con un tocco franco di biacca appena tinta d'azzurro. Brillano, questi occhi, sì brillano, forse anche troppo. E quella bocca? Una ferita rimarginata. Esagero forse? scusate. Ma l'artista, volendo, certo potrebbe fare molto meglio. Egli sa benissimo che un ritratto esige finezze di linea nei dettagli, delicatezza e varietà di colorito, dolcezza e trasparenza di chiaroscuro; qualità tanto piacevoli in una testa di donna, anche dipinta, e che aiutano ad esprimere maggiormente le bellezze della forma e il carattere fresco e delicato della carnagione. L'autore sa tutto questo, ha mostrato di capirlo; ma qui, non se n'è curato.

Trovato un insieme ben inteso, improntato l'abbozzo da maestro, per completare l'opera, giù delle velature di *asfalto* rinforzando le ombre. Giù delle pennellate biaccose e robuste, per tirare avanti e decidere i massimi lumi. Ecco il segreto del rilievo, della robustezza, che vi ferma. È pittura di getto.

Anche il n. 127 rileva un artista innamorato del-

l'*asfalto*. Le ombre dei capelli, *asfalto*; quelle del viso, *asfalto*, di *bitume* gli scuri delle pieghe; sembra una testa che sia stata appesa sotto la cappa del camino per affumicarvisi. Tolto l'*asfalto* prediletto, la tela ha però una qualità bellissima e rara: il sentimento, l'espressione poetica dell'anima. L'incertezza del contorno, il chiaroscuro largo, vaporoso; vi fanno pensare. È pittura civettuola, scicche, come suol dirsi; ma, forse, trattata troppo.... artisticamente.

Guardate quest'altra testa. Non vi sembra, riguardo all'esecuzione, che l'artista si sia affidato semplicemente alla tavolozza, completamente carica di tutti i colori, impastandola direttamente sulla tela? Che strana idea! Per niente non si è artisti: dicono che la pittura va guardata da lontano, lontano un chilometro, poi, no!

Sediamoci di faccia al N. 117. Riposiamo un po' l'occhio su questa tela così diffusamente ariosa, su questa valle così fresca, tranquilla. Come ci si sente bene!

Osservate: il primo piano si allunga, fugge dolcemente per raggiungere l'orizzonte vagamente perduto nella vaporosità del cielo che, estendendosi, in alto diventa limpido, trasparente, sorridente. Guardate quelle rupi nettamente isolate, senza la minima durezza di contorno. Quel frappeggio disinvolto delle masse fronzute, come arrotonda e decide il carattere degli alberi. Come quell'acqua scorre, scorre limpida e scintillante verso lo specchio del lago che riflette una luce viva leggermente azzurrognola, e che dà la nota più vibrata, ma ben arieggiata, del dipinto. Tutto, a pennellate, è matematicamente calcolato, senza tradire il minimo sforzo. Scommetto che, senza guardare la firma, ne indovinate l'autore. È lui, proprio lui, il mago dell'ambiente, il vero verista. Peccato che non sia sempre felice nella scelta del soggetto.

Vi siete riposato? Date allora un'ultima occhiata a questa bella valle, poi continuiamo la nostra breve rivista.

N. 133. L'avete segnato sul catalogo? Sì? Mi dispiace, ma questa volta avete preso un gambero un po' grosso. Che vi abbia tradito il soggetto gioviale? Confrontatelo col 137: un soggetto anch'esso di genere. Ma quale differenza tra queste due opere, apparentemente, dipinte nello stesso modo.

Nel primo, tutto imbambolato, arrotondato, roseo, fresco, lindo, imbellettato, lisciato per bene. Quel lisciato, chiamato finito!

Le contadine sono signorine aristocratiche vestite da paesanelle: i maschi, zerbinotti trasvestiti da pastori. Sono tutti allegri, belli come l'autore, come l'autore felici.

Anche nell' altro tutto è *finito*, studiato, levigato, direi quasi fino all'esagerazione. Ma quale differenza di concezione, di colorito, di estrinsecazione del vero.

Nel primo, banalità; nel secondo conoscenza massima del vero. Le opere del primo, roba commerciale; se ne infischia dell'arte, lui. Quelle dell'altro, opere accettate e stimate da tutti gli artisti indistintamente, a qualunque scuola appartengono. E lo merita.

Il primo, fortunato manierista per eccellenza; l'altro, filosofo, artista coscienzioso, che vuole dipingere così, perchè, d'indole mite, semplice, così sente l'arte sua.

Eccoci nel salone centrale, dove due vaste tele si contrastano il campo. Il n. 7 e il n. 9. Soggetti di figura entrambi.

Cominciamo dall'analizzare il n. 7.

Che composizione spontanea; quanta poesia arieggia nella larga fusione del colorito fresco, nel vago chiaroscuro. Ma quale incertezza nelle figure. Che disegno *voluto*; quale indecisione di forma, soprattutto

nelle mani scontornate, appena accennate con una debole mezzatinta. È un sogno? È una visione? Nè l'uno nè l'altro. È un abbozzo spontaneo di una creazione uscita da un'anima traboccante di sentimento poetico. Un abbozzo che aspetta un pennello coscenzioso, paziente, per essere studiato e reso un capo d'opera; come lo è il n. 9, che è l'opera più forte di tutti i lavori esposti.

Pieno di sentimento quanto l'altro: anche qui la linea della composizione è spiegata largamente, ma decisa, studiata coscenziosamente prima di accettarla. Il chiaroscuro tranquillo è ben inteso, fresco e naturale il colorito. Accuratezza nei dettagli senza finezze troppo ricercate; finezze indispensabili nel ritratto, ma qui non necessarie, perchè qui è la severità, la semplicità maestosa dell'insieme e delle parti principali che devono trionfare ed esprimere nettamente quanto l'artista ha voluto dire. Certe parti secondarie sono per progetto sacrificate, quasi trascurate per far emergere maggiormente il protagonista della scena. Ogni pennellata accorda con l'intonazione del soggetto, dando vita a questo poema, che spiega la potenza del genio padrone dell'arte sua, del genio che crea, svolge l'opera mantenendo l'entusiasmo e il foco giovanile fino all'ultima pennellata. Questa è vera, è arte grande. Questo deve essere il vostro maestro prediletto. Tutte le volte che visiterete l'esposizione, studiatelo con amore, interrogatelo, egli vi risponderà: e se arriverete a comprenderlo, egli vi inizierà nei suoi segreti.

Come vedete, lo studio vostro deve ridursi, in principio, a un esame di confronti, per analizzare poi spassionatamente le opere prescelte. Non scartate però mai una tela alla prima impressione: talvolta anche un'opera mancata può racchiudere dei veri tesori; rilevate le bellezze e perdonate le deficienze se l'ar-

tista è alle prime sue armi e, soprattutto se coscienzioso.

Non contate sulla scuola: i *preraffaellisti, idealisti, allegoristi, simbolisti, veristi, impressionisti, macchiaiuoli, avveniristi, divisionisti,* perfino i *complementaristi* possono indistintamente dare lavori di polso, artisticamente sentiti. L'abito non fa il monaco.

Visitate l'esposizione a intervalli di tre o quattro giorni; è necessario che l'occhio sia sempre fresco.

ACQUARELLO

ACQUARELLO.

Vantaggi e svantaggi dell'acquarello.

L'acquarello, se eseguito con colori fini e puri, difficilmente si altera nelle tinte.

L'aria e la brillantezza della luce si possono rendere con maggior efficacia di quanto è possibile nella pittura a olio, e ciò per effetto della porosità della carta che lascia trasparire il bianco sotto le tinte trasparenti, stese a lavature.

L'opacità e la mancanza d'aria, la pesantezza dell'ultimo piano di certi acquarelli, non dipendono dai mezzi coi quali la natura viene rappresentata, ma bisogna piuttosto incolpare la poca abilità di chi l'ha rappresentata.

L'acquarello permette un lavoro lesto e consecutivo, riducendosi l'interruzione al tempo impiegato dalla carta per asciugare; e un lavoro interrotto può, in qualunque momento, essere ripreso.

Coi pennelli all'acquarello si può disegnare con maggior facilità, maggior finezza e sicurezza di quanto è possibile nella pittura a olio.

Portandosi sul vero, tutto il materiale occorrente può starci comodamente in tasca.

Questi sono i vantaggi dell'acquarello, contrastati da alcune deficienze, pur troppo sensibilissime e soprattutto riguardo all'esecuzione del primo piano, dove l'acquarello non potrà mai raggiungere nè la

forza e profondità del chiaroscuro e nemmeno la trasparenza della pittura a olio.

L'acquarello può essere eseguito in due modi: il primo consiste nel raggiungere l'effetto finale del colorito mediante successive sovrapposizioni delle tinte.

Il secondo consiste nel mettere sulla carta le tinte addirittura nella giusta intonazione osservata sul vero.

PARTE PRIMA

PAESAGGIO.

CAPITOLO PRIMO.

CORREDO DELL'ACQUARELLISTA.

Il materiale necessario per l'acquarello, oltre la carta, i pennelli e i colori, comprende:

La tavolozza di porcellana o di latta smaltata: dei coppini per preparare le tinte liquide; una piccola spugna morbidissima; un fazzoletto di seta e un pezzo di pelle di daino morbida; della carta assorbente bianca; la tavoletta da disegno e il raschino.

La carta, i pennelli e i colori, essendo della massima importanza, richiedono una conoscenza particolare per poter farne una scelta giudiziosa e conveniente; perchè certi effetti possono essere ottenuti solamente con dei mezzi speciali, dipendenti da questi materiali, e che per altri scopi sarebbero inservibili.

Carta.

Senza dubbio, le fabbriche di carta per l'acquarello più stimate sono quelle inglesi; e la migliore fra esse è quella di Balston, che porta la marca in trasparenza « Whatman ».

La bontà della carta dipende generalmente tanto dal peso relativamente al suo spessore, quanto dal tessuto o grana della sua superficie; e prende il nome a seconda della grandezza e pesantezza del foglio. Ogni qualità messa in commercio è di tre differenti tessuti: *liscia*, *semiporosa* e *porosissima*. Quella liscia, che vi sconsigliamo, è poco usata perchè difficilmente può dare un lavoro brillante e robusto, quanto lo dà la carta ruvida. Essa si presta però bene per lavorucci delicati (specialmente di figura) uso miniatura, chè richiedono molti dettagli minuziosi e finiti, e per i quali la carta ruvida male si presterebbe.

Per l'uso ordinario preferite la carta con la superficie non troppo ruvida, ma abbastanza porosa da poter rendere la brillantezza dell'aria, propria all'acquarello. Ai principianti conviene quindi cominciare con la semiporosa *torchon*, marca « Royal »; passare più tardi alla « Imperial », per poi servirsi di quella che meglio si confarà allo scopo e alla propria maniera di acquerellare.

La qualità sostenuta e affatto ruvida non conviene che agli artisti provetti, richiedendo l'emergente porosità una grande abilità nell'esecuzione, e presentando il tessuto grossolano già un ostacolo per sè stesso.

La carta robusta e ruvida, come il doppio « Elephant » o l'« Antiquarian » si adatta bene per opere di grandi dimensioni e d'intonazioni ricchissime di colore, ove sono richieste ripetute lavature d'acqua

e l'applicazione frequente della spugna. È anche vantaggiosa per gli studi di prima impressione, perchè la stessa grana scabrosa, facendo emergere i lumi brillanti e le ombre, non solo aiuta mirabilmente l'effetto pittorico, ma le lavature, in questo caso, talvolta, prendono tali forme accidentali, che, con una certa abilità e un po' di buon gusto, possono essere utilizzate con molto successo.

In ogni modo però, tanto per impressioni, quanto per lavori più finiti, la carta che si presta meglio è ancora l'« Imperial », dando essa un colorito arioso d'effetto molto ricco.

La Hardin e la Canson sono abbastanza buone, più morbide della Whatman se si vuole, ma non sopportano bene le lavature date con la spugna.

La miglior carta italiana per l'acquarello è quella di Fabriano.

Infine, quanto più la carta è vecchia, tanto più riceve volontieri il colore; è quindi migliore.

Pennelli.

Nei tempi addietro i pennelli per l'acquarello erano legati in cannucce di penne, e traevano il loro nome appunto dall'uccello che forniva queste cannucce, più o meno grosse. Oggi si fabbricano anche legati in latta, rotondi e piatti, come quelli per la pittura a olio, e sono più comodi e più resistenti dei primi.

I pennelli piatti, soprattutto, servono per rendere il fogliame, l'erba e per dare le accentuazioni decise; e si maneggiano ora d'angolo e ora di piatto.

Per inumidire la carta e per disporre grandi spazi d'aria, convien usare pennelli grossi, morbidi, piatti e larghi; chiamati dagli inglesi *Sky* o *Wash Brushes*, e che noi chiameremo pennello per il cielo.

I pennelli di scoiattolo, messi in commercio sotto il nome di pennelli di cammello, per la loro morbidezza, si prestano benissimo per le lavature e per modificare i toni e le tinte troppo accentuati.

Per massima, la grossezza del pennello deve essere in proporzione della superficie da coprirsi col colore; grandi superficie richiedono pennelli grossi; piccole superficie, pennelli piccoli.

Anche i pennelli piatti di setole talvolta possono essere messi in pratica con vantaggio, specialmente ove abbisognano toni robusti e decisi. L'uso del pennello piatto richiede però molta pratica e un maneggio speciale, adoperandolo cioè piuttosto di fianco e a tocchi interrotti.

Colori.

I colori all'acquarello sono messi in commercio sotto tre differenti forme: secchi, in tavolette; umidi, in alberelli (godets); e teneri, in tubi come i colori a olio.

I primi, che taluni ritengono più vantaggiosi, godono specialmente il favore degli artisti e di alcuni dilettanti, perchè possono mantenersi sempre puliti e si sciupano meno degli altri.

I secondi sono adattissimi per dipingere dal vero; perchè pronti a sciogliersi e perchè accomodati in speciali scatole di latta, molto pratiche, il cui doppio coperchio, da una parte serve da tavolozza, mentre l'altra, incavata in due o più compartimenti, serve per preparare le tinte molto acquose per le lavature.

I colori in tubo, che sono i più maneggevoli, convengono soltanto a coloro che acquarellano molto e con brevissime interruzioni; perchè, coll'andar del tempo, essiccano talmente da dover liberarli dalla stagnola,

porre il colore nel coppino e intenerirlo coll'acqua pura, per renderlo ancora servibile.

Vi consigliamo però di procurarvi in tubo il *bianco di China*, il *giallo di spincervino*, il *bruno Vandyk*, la *garanza bruna* e la *garanza rosa*, tanto più quest'ultima, perchè difficilmente si scioglie bene sotto altre forme.

Ai principianti che lavorano in casa, eccettuati i colori in tubo appena accennati, si consiglia di preferire quelli in tavoletta.

I colori migliori, per ogni riguardo: bellezza e purezza di tinta, finezza, resistenza, ecc., sono quelli inglesi della Casa Winsor e Newton.

Scatola dei colori.

A chi non fa calcolo della spesa, consigliamo due scatole: una coi colori in tavolette, per lavori in casa; un'altra di latta coi colori in interi e mezzi *godets*, per lavori all'aria aperta. A chi lavora esclusivamente in casa suggeriamo una cassetta di latta o di legno, come quelle per i colori a olio, contenente, la tavolozza e gli scodellini di porcellana e munita di opportune divisioni e scompartimenti per i colori, i pennelli e gli accessori inerenti all'acquarello. Conviene però comperare la scatola, o la cassetta, vuota scegliendo i colori voi stessi; perchè le scatole già corredate talvolta mancano di qualche colore indispensabile, e, viceversa, ne contengono di quelli affatto inutili.

La scelta dei colori in parte dipende dal vero bisogno, e in parte dalla preferenza individuale.

Pertanto qui vi diamo l'elenco dei colori necessari per l'esecuzione di qualsiasi effetto di paesaggio.

I colori segnati con asterisco, procurateli in mezze

tavolette e quelli segnati con un T, in tubo. La *gommagutta* comperatela nello stato naturale.

Gommagutta..
Giallo indiano.
* *Giallo limone.*
* *Aureolino.*
* *Giallo di Cadmio.*
Ocra gialla..
* *Giallo di Napoli.*
* *Terra di Siena naturale.*
Lacca carminata..
Rosso inglese chiaro.
T *Garanza rosa.*
T *Garanza bruna.*
* *Garanza porpora.*
* *Rosso indiano.*
* *Vermiglione..*
Cobalto..
Oltremare..
Indaco.

* *Blu di Prussia..*
T *Giallo di spincervino bruno*
* *Verde Veronese.*
* *Verde di cromo.*
* *Arancio neutro.*
* *Arancio di Marte.*
Terra di Siena bruciata..
Seppia..
T *Bruno Vandyk.*
* *Terra d'ombra bruciata.*
* *Terra d'ombra naturale..*
* *Nero lampada.*
Nero blu.
* *Grigio Payne.*
* *Tinta neutra.*
T *Bianco di China..*
* *Bistro.*
* *Verde oliva..*

Per certi effetti potete aggiungere anche il *rosso di Saturno* e il *verde malachite.*

Ma nei primi tentativi, per evitare incertezza e confusione, vi consigliamo di limitarsi ai seguenti:

Tre azzurri: Blu di Prussia — Oltremare — Cobalto.

Tre gialli: Giallo indiano — Ocra gialla — Giallo limone.

Tre rossi: Lacca di garanza — Vermiglione — Terra di Siena bruciata, calcolata come un rosso.

Due bruni: Seppia — Bruno Vandyk.

Un nero: Nero avorio.

Il vantaggio della scelta di questi dodici colori consiste nell'essere unici, cioè ciascuno di essi possiede

una tinta che gli è propria e che non si può in nessun modo ottenere con la mescolanza di altri colori. Mentre, al contrario, con la loro mescolanza a due a due o a tre e in date proporzioni, si può ottenere, in maniera molto approssimativa, quasi tutte le gradazioni che non figurano nella tavolozza e che possono incontrarsi nella natura.

La scatola per studi dal vero può ridursi a 20 scompartimenti, contenenti i seguenti colori, parte in interi e parte in ½ godets.

1) *cobalto*, 2) *oltremare*, 3) *indaco*, 4) *tinta neutra*, 5) *nero lampada - nero blu*, 6) *lacca carminata*, 7) *garanza bruna*, 8) *garanza rosa*, 9) *rosso indiano-vermiglione*, 10) *rosso inglese*, 11) *gommagutta*, 12) *giallo indiano*, 13) *ocra gialla*, 14) *terra di Siena naturale*, 15) *giallo di Napoli*, 16) *terra di Siena bruciata*, 17) *bruno Vandyk*, 18) *seppia-terra d'ombra bruciata*, 19) *giallo di spincervino bruno*, 20) *verde di cromo-verde Veronese*.

Procuratevi anche un apposito recipiente di latta per l'acqua.

Infine vi raccomandiamo di tenere i pennelli, i colori e la tavolozza puliti. Le lavature brillanti e fresche non si ottengono che coi colori sciolti al momento, mai con i vecchi residui di colore essiccato, i quali, coll'aggiunta dell'acqua, si sgretolano piuttosto che sciogliersi.

CAPITOLO SECONDO.

PRATICHE INDISPENSABILI.

Come si monta la carta sulla tavolozza.

Quest'operazione richiede la massima cura, poichè da essa dipende l'esito finale del lavoro.

Scelta la carta che vi abbiamo consigliato, stendete il foglio contro la luce, rigirandolo fino a quando leggerete la marca di fabbrica normalmente, dalla sinistra alla destra. Questa sarà la facciata buona, e per non confonderla più tardi col rovescio, fatevi un segno con la matita.

Staccata dal foglio la porzione che vi abbisogna per svolgere il lavoro, stendetela sulla tavoletta, col rovescio contro il legno. Poi, con un pennello grosso di cammello o una spugna morbidissima imbevuta d'acqua pura, inumidite il foglio d'ambo le parti, avviluppandolo o coprendolo in seguito con un pezzo di tela pulita e anch'essa bagnata; lasciando così la carta fino a quando non abbia assorbito una conveniente quantità d'acqua. Il tempo impiegato per questo dipende, naturalmente, dallo spessore della carta; e per accertarvi se è abbastanza imbevuta, rovesciate uno dei suoi angoli; se conserva ancora la propria elasticità, riprendendo la posizione primitiva, è segno che la carta non è bagnata abbastanza; ma se l'angolo, anche senza essere troppo carico d'acqua, non si rivolge, allora il foglio è bagnato sufficientemente.

Nel caso in cui la carta non fosse convenientemente umida, difficilmente potrà essere montata in modo che, nell'acquarellare, la superficie non si increspi malamente sotto le frequenti lavature generali di acqua pura, o di colore; condizione, in cui le tinte perderebbero l'ariosità, macchiandosi. E se bagnata più del bisogno, stirandosi oltremodo durante l'asciugamento, la carta potrebbe cedere e rompersi ai margini o agli angoli.

Mentre la carta è ancora umida, abbiate la massima cura di non strofinarla con la spugna, tela o altro che possa causare la minima scalfittura; perchè allora la carta sarebbe irrimediabilmente sciupata; e il danno non apparisce che dopo aver steso il colore sulla por-

zione guasta, dove, assorbito il colore, si produce una macchia scura.

Per montare la carta sulla tavoletta si solleva intorno al foglio una lista di 2 cent. circa, sulla quale si passa la colla o la gomma arabica, incollando poi la carta con cura sulla tavoletta.

Ai principianti, perchè più spiccio e comodo, consigliamo di preferire la tavoletta a stiratoio. In questo caso la carta, inumidita nel modo che abbiamo descritto, si stende semplicemente sulla tavoletta, chiudendola poi con cura nella cornice, e fissandola con le apposite aste di legno.

Ricordatevi che la carta montata deve asciugare da sè, lentamente, senza precipitare l'evaporazione dell'acqua coll'esporla al calore del sole o del fuoco; atlrimenti la carta, contraendosi subito, potrebbe spaccarsi.

Prima di disegnare, la carta deve essere *assolutamente* asciutta. Nelle correzioni non cancellate mai con la gomma elastica, essa guasterebbe il tessuto della carta; in questo caso, ricorrerete sempre alla mollica di pane.

Come si cavano i lumi.

Il raschino, che deve essere sempre ben affilato, è uno dei mezzi migliori per cavare i lumi brillantissimi nell'acquarello: la schiuma delle onde, i riflessi luminosi dell'acqua, certi sprazzi di luce viva del cielo, ecc. La parte raschiata, prima di essere ritinta, deve essere strofinata colla gomma elastica pulita, poi lisciata comprimendola accuratamente con qualche superficie dura (col manico del temperino se liscio, o tagliacarte d'avorio), che allora il colore si stenderà bene, quanto sulla carta intatta.

Certi lumi si possono anche cavare inumidendo colla punta del pennello carico d'acqua pura le parti che si vogliono far brillare, e prima che la carta sia completamente asciutta, col fazzoletto di seta avvolto intorno al pollice, si porta via il colore con destrezza di colpo, oppure, col strofinarvi sopra la gomma elastica.

Anche l'uso del bianco di China è utilissimo per cavare i piccoli lumi nel primo piano. Si applica a corpo, e quando è perfettamente asciutto, lo si vela colla tinta necessaria per intonarlo e per raggiungere l'effetto voluto.

Come si correggono le tinte.

Nella necessità di dover modificare qualche tinta troppo forte e decisa oltre il bisogno, si ricorre alla mollica di pane, alla gomma elastica, al fazzoletto di seta e alla pelle di daino, che sia ben pulita, e si procede nel modo seguente:

Col pennello carico d'acqua pura, si inumidisce la parte che si vuol modificare, poi vi si applica sopra la carta assorbente per togliere l'umidità superflua (dimenticando questa operazione, non si otterrà mai l'effetto voluto); in seguito (colla mollica di pane o la gomma), si strofinerà la parte umida, in principio con molta precauzione, adagio, leggermente e ripetutamente, e se non basta per raggiungere l'effetto voluto, si aumenti di forza.

Nel servirsi del fazzoletto e della pelle di daino, si può fare a meno di applicare la carta assorbente, potendo benissimo alleggerire le tinte senza il suo aiuto e nel modo descritto, cioè con lo sfregamento.

Prima di fare tali operazioni, bisogna però accertarsi che tutto il dipinto sia perfettamente asciutto, altrimenti si sciuperebbero le parti confinanti con le correzioni.

Come si cavano le macchie.

Talora avviene, dopo una lavatura di colore, di veder comparire qualche macchia prima non visibile, e che, lasciandola, diverrebbe sempre più sconcia a ogni ulteriore sovrapposizione di tinta; perciò è necessario rimediare a tale inconveniente al suo primo apparire, e nel modo seguente.

Si copre tutto il dipinto con un foglio di carta sostenuta, nel quale si avrà intagliato un foro grande abbastanza da lasciar vedere tutta la macchia inopportuna. Poi con la spugna bagnata d'acqua calda, senza paura, si strofina la parte scoperta, fin tanto che, col colore, si leverà anche la macchia.

Tolto il foglio di carta ausiliare, si comprime la parte umida, prima con la spugna asciutta, poi con la carta assorbente. Quanto la porzione lavata sarà completamente asciutta, con la punta del pennello e mediante punteggi serrati, si ridipingerà lo spazio in bianco, in modo da intonarlo perfettamente con le parti che lo circondano.

Le macchie prodotte dal colore caduto accidentalmente dal pennello devono essere levate immediatamente con la spugna, prima che il colore venga assorbito dalla carta.

Le macchie d'inchiostro comune o di China difficilmente si possono levare; il mezzo migliore è quello di raschiarle.

Quando un incidente irreparabile capita nel primo piano, e che non si vuole ricominciare tutto il lavoro, talvolta riuscitissimo nelle altre parti, si ricorre all'espediente seguente: col temperino affilatissimo, seguendo il contorno, si tagliano fuori gli oggetti del primo piano, in modo da poter facilmente staccare la parte inferiore. Se l'acquarello è una veduta di lago

o di marina, si taglia nettamente seguendo la linea d'orizzonte. Ciò fatto, con la lama del temperino si assottigliano i bordi delle parti tagliate, e dopo aver inumidito bene il rovescio della porzione che si vuol conservare, levata l'acqua superflua con la carta assorbente, si incolla l'acquarello su di un altro foglio della medesima grandezza del primo, preventivamente montato sulla tavoletta.

Ridipinto che sia il primo piano, difficilmente si accorgerà di questo artificio, qualora sia ingegnosamente applicato.

Maneggio del pennello.

La buona riuscita del lavoro dipende talvolta dal modo di condurre il pennello; perciò bisogna saper maneggiarlo bene, soprattutto lavorando nei dettagli che richiedono un'esecuzione spigliata.

La mano non deve appoggiarsi sul pennello che leggermente, e in modo da lasciare libertà assoluta al movimento delle dita che lo guidano. Le tinte devono essere stese con arditezza, seguendo il contorno degli oggetti, e mai a pennellate ripetute, trascinando timidamente il pennello innanzi e indietro.

Tengasi anche per massima che il pennello deve essere sempre ben pasciuto di colore, affinchè la tinta possa scolare liberamente: da questo dipende molto la nitidezza e la freschezza del lavoro.

Prima di lavorare nei dettagli si abbia cura di strofinare il pennello, carico di colore, rotolandolo su di un pezzo di carta, per disporre i peli a fare buona punta, senza la quale sarà difficile ottenere tocchi netti e precisione di disegno.

Nell'acquarellare porzioni che devono rappresentare una superficie piana, si evitino le pennellate a macchia,

Mescolanza dei colori.

Il mescolare convenientemente i colori è la pratica più difficile che i principianti possono incontrare nell'acquarello; tale pratica può essere però agevolata di molto addestrandosi negli esercizi seguenti, i quali, sebbene un po' noiosetti, conducono però con sicurezza alla meta.

A questo scopo, rigate un foglio di carta, ben collata, in tanti quadratini della dimensione d'un centimetro circa, poi riempiteli con le tinte che risultano dalla mescolanza dei colori suggeriti a suo luogo.

Per esempio:

Cobalto e garanza rosa. □ □ □

Riempite il primo quadrato con una combinazione in cui predomini il primo colore, il *cobalto* cioè; nel secondo tenete i due colori in quantità eguale, e nell'ultimo fate predominare il rosso. Lo stesso farete per la mescolanza di tre colori: *cobalto, garanza rosa* e *ocra gialla*, per esempio. Anche in questo caso, nel primo quadratino deve predominare il primo colore; nel secondo essere tutti e tre in proporzione uguale, e nell'ultimo deve predominare il terzo colore.

Se poi volete acquistare una cognizione completa delle svariate gradazioni di tinta possibili con la combinazione di tre colori, allora armatevi di pazienza e seguite il metodo qui sotto, il quale è la guida più sicura per educare l'occhio nel colorito.

Ecco il procedimento:

Sempre a base di quadratini, riempitene dieci con le mescolanze di tre colori (1, 2, 3) *cobalto, garanza rosa* e *ocra gialla*, per esempio, e nelle proporzioni seguenti:

1. Quadratino, i tre colori nella stessa proporzione.
2. Quadrat. 1 in prevalenza 2 e 3 in quant. uguale.
3. » 2 » » 1 e 3 » » »
4. » 3 » » 1 e 2 » » »
5. » 1 » » 2 meno, 3 ancora meno
6. » 1 » » 3 » 2 » »
7. » 2 » » 1 » 3 » »
8. » 2 » » 3 » 1 » »
9. » 3 » » 1 » 2 » »
10. » 3 » » 2 » 1 » »

Abbiate l'avvertenza di non diluire troppo le tinte, le quali, sebbene un po' pastose di colore, devono però essere sempre trasparenti.

Esercizi di lavature.

Da questi esercizi a tre colori, cioè *inchiostro di China, indaco e bistro,* trarrete molto profitto riguardo alla pratica delle lavature.

Scegliete dei soggetti semplici di linea, con pochi dettagli e a larghe masse di chiaroscuro, copiati possibilmente dal vero.

Svolto un contorno netto, leggero e corretto, preparate, in un coppino pulito, una tinta d'*indaco* debole di colore, cioè chiara di tono: poi, tenendo la tavoletta inclinata, col pennello ben pasciuto di questa tinta, e cominciando alla sommità del cielo, dalla sinistra alla destra, orizzontalmente, conducete delle continuate e larghe strisce di colore; e per ottenere una dolce sfumatura nei passaggi dei toni, a ogni pennellata, aggiungete sempre più acqua pura, a mano a mano che vi avvicinate all'orizzonte. Lavoro che deve essere eseguito piuttosto con sveltezza, altrimenti le tinte non scorrerebbero bene le une nelle

altre; infatti, le prime pennellate, cominciando ad asciugare prima di applicarvi le successive, lascerebbero al confine, dove l'acqua comincia a evaporare, delle tracce sensibili assai sgradevoli, oppure vi si formerebbero dei punti stellati, che guasterebbero tutto l'effetto del cielo.

Questo per un cielo semplice e spazzato; per poter arrivare a rappresentare effetti ricchi e più difficili, pochi tentativi basteranno.

Disponendo un cielo sparso di nubi, lasciate le nubi in bianco, per poi, con poco *inchiostro di China* mescolato con l'*indaco,* in proporzione conveniente, mettervi le ombre. Aggiungendo a questa tinta maggior quantità di *indaco,* avrete quelle per l'ultimo piano; e quanto più vi avvicinate al primo piano, tanto più inchiostro vi aggiungerete; per quivi ammorbidire la tinta col *bistro,* in modo da ottenere un bel bruno tendente al verde vescica, che si presterá ottimamente anche per il fogliame degli alberi sul davanti.

Per ottenere il dovuto effetto nei partiti che cavano in piena luce, basterà velarli leggermente con questa tinta bruno verdastra.

Alle porzioni scure date fin da principio la loro giusta forza di tono, per evitare ripetute sovrapposizioni, che, in questo caso, oltre a essere svantaggiose, presentano una relativa difficoltà nell'applicazione.

Contorno e prima lavatura.

Montate la carta, e quando sarà completamente asciutta svolgete il disegno, il quale deve limitarsi al semplice contorno, senza le ombre. E per quanto i tratti richiedano leggerezza, devono però essere marcati quel tanto da non generare indecisione o

dubbia interpretazione della forma espressa. Le nubi o devono essere indicate vagamente, o, meglio ancora, non accennarle affatto, decidendole poi col pennello. Anche le lontananze, montagne, ecc., devono essere segnate molto vagamente, sempre però correttamente e a tratti non troppo retti. Negli oggetti in distanza, disegnate solamente l'insieme della forma esterna, senza dettagli; per esempio, nelle montagne basta la siluette, cioè il profilo.

Nel disegnare gli alberi mantenete sempre un contorno deciso e gustato a modo di schizzo, senza accennare i particolari, specialmente nelle fronde, le quali richiedono assolutamente un libero e speciale maneggio di pennello, che male si assoggetterebbe a un contorno predisposto, tanto più nei dettagli.

Tanto i tronchi e i rami, quanto gli oggetti nel primo piano richiedono invece maggior sviluppo nei dettagli, soprattutto se trattasi di un soggetto di architettura, dove le aperture, gli sporti e i loro dettagli devono essere delineati con esattezza.

Nelle correzioni cancellate il meno possibile con la gomma; poichè il suo sfregamento intacca il tessuto della carta sciupandola.

Disposto così il disegno, in uno scodellino non troppo piatto preparate una tinta liquida di *ocra gialla*, alla quale aggiungerete poca *garanza bruna*, in modo da ottenere un tono debole aranciato, e con un pennello piatto, sempre ben pasciuto, a strisce leggere, condotte orizzontalmente, stendete questa tinta su tutto il disegno, tenendo la tavoletta inclinata, affinchè il colore scorra verso il basso.

Questa prima lavatura ha lo scopo di addolcire la crudezza della carta, poichè il bianco, nei lumi predominanti, e specialmente in quelli del cielo, darebbe un effetto troppo crudo. Qui bisogna però osservare che tale prima lavatura si adatta solamente per effetti

chiari di pieno giorno e soleggiati; mentre per tramonti o intonazioni caliginose deve prevalere la *garanza bruna*. La tinta suesposta, può d'altronde essere benissimo surrogata tanto coll'*arancio di Marte* quanto coll'*arancio neutro*.

Asciutta perfettamente la carta, e non prima, ripassate il tutto delicatamente con un pennello largo e piatto, carico di acqua pura, per togliere il colore non penetrato nel tessuto della carta.

Tolto il caso di tramonti intensamente coloriti, la prima lavatura non deve differire che debolmente dal tono della carta, poichè una tinta troppo aranciata, negli effetti di luce normale, distruggerebbe completamente l'azzurro del cielo. La pratica, come in ogni cosa, anche qui vi sarà il miglior maestro.

Nel dipingere dal vero, salvo nei casi voluti o indispensabili, per non perder tempo, questa lavatura può essere omessa.

CAPITOLO TERZO.

COLORITO.

Quantunque non si dovrebbe mai arrischiare di metter mano ai colori senza prima avere una certa pratica e franchezza di disegno, tuttavia, specialmente nell'acquarello, bisogna persuadersi che, senza un contorno corretto, è impossibile ottenere un buon lavoro, per quanto vi si mettano tutti i sentimenti e ogni fatica immaginabile, poichè un difetto di disegno non può essere surrogato che col disegno stesso. Sia pure energico il colorito, vibrato nei contrasti, sentito, o delicato e armonioso quanto lo volete; ma se gli oggetti rappresentati sono insignificanti

o falsati nella forma, tutta la bellezza del colorito val meno di zero. È un violentare il vero!

Non affrettate mai il disegno per la smania di por mano ai colori, forse col pensiero che il disegno « verrà » durante l'applicazione delle tinte. Non lasciatevi lusingare da questa speranza infingarda. Il « verrà », se mai, potrebbe andare nella pittura ad olio, dove, praticamente, molto è possibile; ma nell'acquarello, tutt'altro processo, nulla si può ottenere di buono se guidati da un disegno scorretto o falso che, nei casi più frequenti, non si lascia sempre modificare, tanto più quando il dilettante non rasenta l'artista.

In conclusione, un buon contorno è la base fondamentale indispensabile in un lavoro all'acquarello.

Riguardo alla combinazione delle tinte, avremmo potuto rimandarvi a quelle suggerite nella pittura a olio, le quali, salvo alcune eccezioni, potrebbero benissimo servire anche per l'acquarello. Ma, per maggior comodità, e per non generare confusione e incertezza, abbiamo creduto conveniente ripeterle, rimandandovi però alle *osservazioni* esposte nel paesaggio a olio, dalle quali ricaverete molto profitto non solo per questo, ma per qualunque altro genere di pittura.

Anche qui siamo stati molto larghi nell'esporre le tinte: e questo per mostrare al dilettante quanto vasto sia il campo del colorito, e a quali condizioni e in quali combinazioni può ciascun colore essere impiegato. Solo la conoscenza e la padronanza completa delle più svariate tinte può condurre a un buon colorito. Se noi avessimo dato solamente le tinte principali, certo saremmo incorsi nel pericolo di guidare il principiante sulla via del detestabile colorito *convenzionale*, il quale pur troppo, nei dilettanti specialmente, s'incontra spessissimo.

Dove era opportuno, come nei capitoli *cielo, alberi*, abbiamo creduto utile accompagnare le combinazioni delle tinte con esempi pratici, i quali non devono però essere presi per *ricette* assolute, che possano applicarsi in qualunque caso; il loro scopo essenziale è di introdurre il principiante nella parte tecnica, nell'acquarello molto più difficile che nella pittura a olio.

TINTE PER IL CIELO E LE NUVOLE.

Cielo.

Effetti di giorno.

— *Cobalto* solo, oppure *cobalto* e *garanza rosa* [1] — cobalto e rosso chiaro — cobalto e rosso indiano — cobalto e poca garanza porpora — cobalto, poco indaco e garanza rosa.

(Per *rosso chiaro*, s'intende sempre il rosso inglese chiaro, il quale, volendo, può essere sostituito col *rosso di Venezia* o l'*ocra rossa*).

Negli effetti molto limpidi, al cobalto può essere sostituito l'oltremare, e specialmente nei cieli del sud.

Aggiungendo alle suesposte tinte pochissimo *bianco di China* si ottiene maggior profondità.

— **Cobalto e oltremare**, presso a poco in parti eguali. Se l'azzurro del cielo è intenso deve predominare l'oltremare, e il cobalto se d'intonazione dolce. Per ottenere le tinte violacee che spesso si vedono all'orizzonte, aggiungasi pochissima **lacca di garanza.**

Certe tinte delicatissime e ariose si ottengono col *cobalto, garanza rosa* e *giallo di Napoli*. Per effetti

---

[1] Le tinte stampate in *corsivo* sono le preferibili; e quelle in **neretto**, corrispondono alla lista ridotta a 12 colori.

nebbiosi e di atmosfera afosa si adatta benissimo una tinta composta di *cobalto, garanza rosa* e *aureolino.*

Per levata e tramonto del sole:

Cobalto e indaco — cobalto e garanza rosa o **lacca di garanza** — cobalto e garanza porpora — **cobalto, vermiglione** e **ocra gialla.** (Usate poco indaco, perchè fa nero).

Ocra gialla sola, oppure ocra gialla e rosso chiaro — ocra gialla e rosso indiano — ocra gialla e garanza rosa o **lacca di garanza** — ocra gialla e poco giallo indiano.

Giallo di cadmio e rosso indiano o garanza rosa.

Giallo indiano solo, oppure coll'ocra gialla — giallo indiano e ocra romana — giallo indiano e garanza rosa o **lacca di garanza** — giallo indiano e terra d'ombra naturale — **giallo indiano** e **terra di Siena bruciata** — giallo indiano e terra d'ombra bruciata — **giallo indiano** e **bruno Vandyk** o garanza bruna.

Gommagutta sola o con l'ocra gialla, la garanza rosa o la terra di Siena bruciata.

Garanza rosa sola, oppure col rosso indiano o garanza porpora.

Giallo di Napoli e garanza rosa.

Garanza bruna.

Arancio di Marte.

(Badate che le tinte suesposte non tutte corrispondono alle stesse parti del cielo).

Nella parte superiore: per crepuscolo:

Cobalto e indaco.

Indaco e garanza rosa; indaco e garanza porpora o rosso indiano.

Indaco, cobalto e poca garanza porpora o rosso indiano.

Nuvole.

Tinte generali per nuvole di bel tempo:

Cobalto, garanza rosa e *ocra gialla*. Bellissime tinte grigio-argento. Secondo la loro proporzione. 1, 3, 2 — 2, 3, 1 — 2, 1, 3 — 3, 2, 1 — questi tre colori offrono le più utilizzabili svariate gradazioni.

Cobalto, oppure oltremare e *rosso chiaro*: tinta molto ariosa.

Cobalto e *garanza rosa* o *garanza bruna* (anche per le ombre).

Cobalto e **vermiglione**.

Nero lampada, rosso chiaro e cobalto.

Garanza bruna, ocra gialla e cobalto, mezzetinte.

Rosso chiaro, cobalto e garanza bruna, anche per le ombre.

Per nubi d'intonazione porporina:

Rosso chiaro, garanza rosa e *cobalto*, danno un'incalcolabile ricchezza di tinte.

Rosso indiano e cobalto.

Garanza porpora, ocra gialla e cobalto.

Nero lampada e garanza rosa o garanza bruna.

Per toni di maggior forza, al cobalto sostituite l'oltremare, sempre però nell'ultima sovrapposizione.

Nuvole di pioggia, in ispecie d'intonazione bassa, e crepuscolari, non illuminate dal sole:

Indaco, rosso chiaro o *rosso indiano*, combinazioni utilissime.

Indaco, garanza bruna, o lacca carminata, e seppia.

Indaco, rosso indiano e ocra gialla.

Indaco, rosso indiano e garanza rosa.

Nuvole di temporale e atmosfera burrascosa:

— **Blu di Prussia** e **nero avorio.**
— **Oltremare, vermiglione** e **nero avorio.**
Oltremare e *nero lampada.*
Oltremare, nero lampada e *rosso chiaro,* più minaccioso.
— Nero e rosso chiaro, per toni scurissimi di tinta sporca.
— *Indaco* e *rosso indiano* o garanza bruna.
Indaco e nero blu, per acquazzoni pesanti di nubi precipitanti al basso.
— Indaco col rosso indiano e l'ocra gialla — col nero lampada e la lacca carminata — con la terra di Siena bruciata e la lacca carminata.
— **Blu di Prussia, lacca di garanza** e **ocra gialla,** per nubi giallastre.
— **Blu di Prussia, lacca di garanza, seppia** e talvolta con pochissimo **giallo limone,** per nubi giallastre.
— **Blu di Prussia, lacca di garanza** e **terra di Siena bruciata,** per nubi rossastre. Si aggiunga il **nero avorio** se sono molto scure.

Nuvole d'intonazione grigio-fredda:

— **Cobalto** o **oltremare** e **nero.**
Oltremare, nero lampada e *garanza rosa,* delicata.
Oltremare, nero blu e rosso chiaro.
Oltremare, seppia e poco garanza porpora.

Effetti di mattina o di sera.

Nuvole d'intonazione dorata:

Giallo di cadmio.
— **Giallo indiano** solo o con la garanza rosa, o la **lacca di garanza.**

– **Ocra gialla** sola, oppure con la garanza rosa, o la **lacca di garanza.**
Giallo di cadmio e ocra gialla.
– Gommagutta sola o con l'ocra gialla.

Nuvole d'intonazione aranciata:

Ocra gialla e rosso indiano.
Giallo di cadmio e rosso indiano o garanza rosa.
– **Giallo indiano** e garanza rosa o rosso chiaro, o **lacca di garanza.**
Arancio di Marte.
– Gommagutta e terra di Siena bruciata o garanza rosa.

L'ultima tinta è specialmente utile per le velature, producendo essa così degli effetti luminosi. Qui giova ripetere che con le velature di compimento si ottengono tinte sensibilmente diverse, di quanto risulterebbero mescolando direttamente i colori. Così, per esempio, mescolando insieme il rosso indiano e la garanza rosa, si avrà una tinta affatto diversa da quella che risulta velando il primo colore con la garanza rosa.

Nuvole d'intonazione cremisina:

Rosso indiano velato con la garanza rosa.
– Rosso chiaro e garanza rosa, tinta infocata.
– Garanza rosa, rinforzata con poca garanza porpora o la lacca carminata.
– Garanza rosa o **lacca di garanza** e **vermiglione.**

Nuvole d'intonazione porpora:

Ocra gialla, rosso indiano e cobalto
Rosso indiano, garanza rosa e cobalto.
Garanza porpora e cobalto.
Garanza porpora, rosso indiano, cobalto e lacca carminata.
Nei toni profondi al cobalto sostituite l'oltremare.

Nuvole d'intonazione color ardesia:

Indaco, cobalto e garanza bruna.
Cobalto, seppia e garanza bruna.
Nero lampada, indaco e rosso indiano.
Nero lampada, cobalto e garanza bruna.

Nuvole d'intonazione fredda neutra verdastra, lontanissime dal sole:

Cobalto, terra d'ombra bruciata o bruno Vandyk.
Indaco, cobalto, ocra gialla e garanza rosa.

Effetti di luna.

Cielo:

Indaco, nero lampada, o nero blu, e oltremare.
Indaco, nero lampada, o nero blu e bruno Vandyk.
Indaco velato con l'oltremare.
Indaco, bruno Vandyk e garanza rosa.

Nuvole:

Rosso chiaro e indaco.
Seppia, garanza bruna e cobalto.
Nero lampada e oltremare.
Indaco, bruno Vandyk e garanza bruna.
Terra d'ombra bruciata, cobalto e garanza bruna.
Nero lampada e oltremare, poi seppia, garanza bruna e indaco.

Luna:

Una leggera lavatura di gommagutta, aggiungendo poco rosso chiaro, se vicina all'orizzonte.

Avvertimenti.

Prima di mettersi a dipingere, negli appositi coppini preparate le tinte (ben liquide e in maggior quantità del bisogno) necessarie per disporre il cielo.

Come regola generale, componendo le tinte, cominciate sempre dal colore predominante, aggiungendovi in seguito gli altri; così risparmierete molta fatica nella ricerca della tinta voluta.

In principio le tinte devono essere stese molto acquose e leggere di tono, rinforzandole dopo.

Prima di sovrapporre una tinta a un'altra, la sottostante deve essere perfettamente asciutta.

Per ottenere toni delicati e ariosi è necessario lavare con l'acqua pura ogni tinta stesa, per togliere l'opacità prodotta dal colore superfluo.

Le tinte del cielo devono coprire anche le lontananze e perdersi gradatamente nel secondo piano del dipinto.

Durante il lavoro la tavoletta deve essere sempre inclinata.

Dipingendo cominciate sempre dall'alto, conducendo il pennello leggermente, strisciandolo nel senso orizzontale.

Qualora il cielo riescisse d'intonazione debole, ripassatelo una seconda volta con le medesime tinte, tenendole però più leggere di tono.

Non lavorate mai nei dettagli del secondo o del primo piano, prima che il cielo e l'ultimo piano non siano terminati.

La prima tinta delle nuvole deve coprire tutta la superficie, mentre le sovrapposizioni successive devono restringersi sempre più, in modo da lasciarvi un margine all'ingiro della tinta sottostante.

I piccoli lumi delle nuvole si ottengono bene ba-

gnando con l'acqua pura e con precisione la loro forma, per poi, dopo aver applicato la carta assorbente, cavarli col strofinare le parti umide con la mollica di pane o la gomma elastica.

Se le nuvole presentano degli orli chiari nella parte superiore, allora, disponendole, cominciate dall'alto con l'acqua pura, aggiungendo il colore poco a poco, gradatamente.

Le nuvole devono sempre essere trattate con poco colore ben diluito.

Abbiate sottomano la carta assorbente per sgravare il pennello qualora fosse troppo carico di colore: e ciò per evitare l'abitudine di succhiarlo durante il lavoro, trovandosi fra i colori delle materie velenosissime. Non è sempre necessario di lavare il pennello a ogni cambiamento di tinta, il perchè lo diremo a suo luogo.

ESEMPI DEL MODO DI PROCEDERE NELL'ACQUARELLARE IL CIELO.

I.

Cielo azzurro, limpido.

Colore: *cobalto*.

In questo caso l'esecuzione è la più facile. Bisogna però notare che l'azzurro è più intenso alla sommità del cielo, alleggerendosi di tono di man in mano che si avvicina all'orizzonte.

Durante il lavoro tenete la tavoletta sempre inclinata in modo che il colore possa scorrere liberamente.

Preparate nel coppino una debole tinta di *cobalto*

e, cominciando dall'alto, a pennellate larghe e continuate, a guisa di fasce orizzontali che vadano dalla sinistra alla destra, stendete la tinta uniformemente su tutta la carta, lasciandola poi asciugare.

Asciutta che sia — e non prima — capovolgete la tavoletta e, con l'acqua pura, cominciate dall'orizzonte per poi, a ogni pennellata orizzontale, aggiungere la tinta azzurra. Lasciate asciugare.

Aggiungete alla stessa tinta pochissimo *bianco di China* e ripassate un'altra volta il cielo: l'aria acquisterà maggior morbidezza e profondità.

Qualora la prima o la seconda lavatura risultasse ineguale nella sfumatura, ripassate il tutto col pennello per il cielo imbevuto di acqua pura; e se anche con questo mezzo non arriverete a ottenere l'intento voluto, allora ricorrerete alla spugna umida, strofinandola leggermente e con delicatezza, dalla sinistra alla destra, procurando di ammorbidire i passaggi dei toni, senza però levare il colore.

II.

Effetto simile al precedente, ma d'intonazione più ricca.

Colori : *cobalto* — *ocra gialla* — *garanza rosa* — *rosso chiaro* e *garanza rosa*.

Preparate una tinta chiara di *cobalto*, con la quale comincerete dall'alto, per poi, a ogni pennellata orizzontale, di man in mano che discendete, aggiungere l'acqua pura, così che la tinta azzurra, indebolendosi gradatamente, all'orizzonte risulti affatto scolorita. Lasciate asciugare. (In questo modo spiccio si può ottenere anche il cielo precedente).

Preparate due tinte di *ocra*, una chiarissima e

l'altra un po' più robusta e, cominciando sempre dall'alto, stendete la prima pennellata orizzontale d'acqua pura, nella quale metterete la tinta chiara, per poi, a ogni successiva pennellata, aggiungere gradatamente la tinta più scura; così fino all'orizzonte. Lasciate asciugare.

Capovolgete la tavoletta; cominciate dall'orizzonte con una tinta leggera di *rosso chiaro* e *garanza rosa*, facendola scorrere delicatamente verso la metà del cielo. È sottinteso che, tanto qui quanto negli altri esempi, prima di stendere un tinta generale sopra un'altra, la sottostante, perfettamente asciutta, richiede sempre una lavatura d'acqua pura, per poi passarvi sopra la carta assorbente; lavorando in seguito sulla carta ancora convenientemente umida.

Rigirate la tavoletta, e, cominciando dall'alto, stendete un tono debolissimo di *garanza rosa* che, alleggerito coll'acqua, lascerete scorrere fino al basso.

III.

Cielo chiaro con strati, della medesima tinta, un po' più scura di tono, di nubi a strisce sovrapposte le une alle altre.

Colori: *cobalto* e *garanza rosa*.

Quest'effetto si ottiene con quattro lavature della stessa tinta.

Preparate una tinta chiara di *cobalto* e *garanza rosa*, e, col pennello ben pasciuto, passatela su tutta l'aria; facendola però, coll'aggiunta dell'acqua, scorrere verso il basso, in modo che la parte inferiore del cielo riesca colorita appena leggermente. Lasciate asciugare.

Con la medesima tinta e col pennello imbevuto di poco colore — che condurrete di fianco — disponete le nubi in modo che i margini inferiori, più o meno orizzontali, non riescano troppo carichi di colore.

Asciutta questa sovrapposizione, con la stessa tinta di prima, rinforzate le parti centrali e quelle inferiori delle nubi, e cioè a strisce oblique e staccando continuamente il pennello dalla carta. Lasciate asciugare.

Rinforzate ancora un po' le parti scure delle nubi.

Anche nella parte inferiore del cielo possono essere con vantaggio accennate alcune nuvolette deboli di tono.

IV.

Nube versante acqua, che stacca su una nuvolata luminosa, lasciando, qua e là, trasparire l'azzurro.

Colori: nube: *indaco* e *nero blu*. Cielo: *oltremare*.

Inumidite la carta piuttosto in abbondanza e lasciate evaporare l'acqua senza applicare la carta assorbente.

Mentre la carta è ancora un po' umida con una tinta di *indaco* e *nero blu* — a pennellate unite, condotte verticalmente — disponete la nube versante acqua, così, per opera dell'umidità della carta, i margini della nube acquisteranno un'apparenza morbida assai acquosa. Se per caso la parte inferiore non vi riuscisse caratteristica nella forma, intanto che la carta è ancora bagnata, e col pennello asciutto, aiutate la tinta a scendere verso il basso. Contemporaneamente, col pennello carico di *oltremare*, — a pennellate corte e orizzontali — disponete l'azzurro, e su qualche nube luminosa passate una tinta azzurra

affatto chiara, nella quale, mentre la carta è ancora bagnata, metterete qualche accento più sentito dello stesso colore; così otterrete un effetto parimente molto acquoso. I rimanenti chiari luminosi lasciateli intatti.

Asciugato il tutto perfettamente, con la rispettiva tinta sempre a pennellate dall'alto al basso, ripassate la nube principale, ma con maggior riguardo alla sua forma rispetto alla direzione della pioggia, aiutando il suo cadere col pennello asciutto.

Qua e là rinforzate un po' l'azzurro. Asciutta questa sovrapposizione, accentuate ancora le parti più scure delle nubi.

V.

Cielo azzurro; alla sinistra una nube orlata di bianco coll'ombra interna d'intonazione calda, che, coll'aumentare d'intensità, tende a raffreddarsi.

Colori: cielo: *cobalto*. Nube: *cobalto* e *rosso chiaro*.

Bagnate la carta e, in questo caso, applicate la carta assorbente.

Col pennello non eccessivamente carico di una tinta di *cobalto* passate sul sereno, segnando il contorno della nube con decisione, nettamente, maneggiando la punta del pennello di fianco. Da questo dipende la brillantezza e il carattere dei lumi. Durante questo lavoro, non preoccupatevi troppo della precisione nella forma della nube; lasciate pure al pennello una certa libertà d'azione, piuttosto che sacrificare forza e sicurezza di tocco; poichè, in questi casi, ove una sola nube stacca sul sereno — anche negli effetti delicati — è importantissimo tenere il contorno degli orli fermo e deciso, tanto più nelle parti superiori. Evitate però di maneggiare il pennello con troppo poco colore. La pratica vi insegnerà la giusta misura.

Asciutta la tinta di *cobalto,* lavatela con l'acqua pura e applicate la carta assorbente.

Vicino al margine superiore della nube mettete una tinta chiara di *rosso chiaro* e poco *cobalto,* aggiungendo sempre più *cobalto* di man in mano che vi avvicinate alle parti più scure. Lasciate asciugare.

Rinforzate le ombre col *cobalto* e *rosso chiaro,* e i massimi scuri col semplice *cobalto.*

Osservazione. — In un cielo più chiaro con tante nuvolette bianche, come di sovente si vede in giornate ventose, l'azzurro fra le nubi deve essere disposto col pennello non troppo carico, ora premendolo ora strisciandolo sul fianco; lasciando così alternativamente tocchi e tratti d'effetto molto naturale. In questo genere di nuvolette evitate le forme affatto arrotondate.

Non di rado, verso l'interno, esse mostrano una tinta grigiastra fredda, che può essere resa con naturalezza col *cobalto, garanza rosa* e *ocra gialla.* È però difficile tenersi nella giusta proporzione senza cadere nel rossastro o nel verdastro.

Il principiante faccia così: al *cobalto* aggiunga, prima, poca *garanza rosa* in modo d'intonarlo nel violetto, poi quel tanto di *ocra gialla* da risultare un delicato grigio-argento.

VI.

Nuvolone scuro, rossastro di temporale; spinto verso il basso, e alcuni brandelli staccati trasportati dal vento, su un fondo più chiaro.

Colori: nuvole: *indaco* e *rosso indiano.* Aria: *cobalto.*

Bagnate la carta, e prima che l'umidità sia evaporata — eccettuati i lumi brillanti — datele una lavatura di *indaco* e *rosso indiano,* mettendovi contem-

poraneamente un po' di *cobalto* nelle parti più chiare del cielo ove traspare l'azzurro. Lasciate asciugare.

Con la rispettiva tinta suesposta ripassate un'altra volta la nube principale, aggiungendovi però, verso il margine inferiore, sempre più *rosso indiano* in modo che vi predomini quasi del tutto quest'ultimo colore. Evitate di non eccedere nella dose; ricordatevi che il *rosso indiano* tinge fortemente.

Con una terza sovrapposizione rinforzate maggiormente gli scuri della nube, e, per rendere evidente la direzione del vento, conducete il pennello obliquamente dal basso, a sinistra, verso l'alto, a destra. Tenete il margine inferiore molto lacerato. Quest'effetto richiede una mano svelta e il pennello non soverchiamente pasciuto. Evitate forme circolari, che sciuperebbero l'effetto dell'impeto del vento.

Aggiungete poco *cobalto* alla tinta di *indaco* e *rosso indiano*, e accennate qualche ombra nelle nubi più chiare.

Qualora — per avere adoperato tinte troppo liquide o il pennello eccessivamente carico — vi risultassero delle crudezze di contorno, ammorbiditele con una lavatura d'acqua pura.

Motivi di questo genere sono difficilissimi, e per raggiungere un effetto soddisfacente ci vuol pratica e molta abilità.

Prima di passare a degli effetti più importanti per ricchezza di colorito, premettiamo che la loro rappresentazione, specialmente nei motivi di tramonto, è abbastanza difficile e richiede già una certa pratica e abilità nell'acquarellare.

Consistendo la maggior attrattiva di un cielo ricco di colore nella trasparenza delle tinte, è indispensabile,

fra una sovrapposizione e l'altra di colore, dare una lavatura d'acqua; e negli effetti che richiedono molta delicatezza e finezza, si dovrà evitare l'uso della carta assorbente, lasciando sufficientemente evaporare l'acqua da sè; perchè al contatto della carta assorbente le tinte delicate potrebbero essere portate via parzialmente.

VII.

Semplice effetto di sera.

Colori: *garanza rosa* e *giallo indiano* — *cobalto* — *rosso chiaro* e *ocra gialla.*

Preparate una tinta di *garanza rosa* e un'altra chiara di *giallo indiano*. Cominciate con la prima dall'alto, e arrivato circa alla prima quarta parte superiore, a ogni pennellata successiva, aggiungete la seconda tinta, fino all'orizzonte, in modo d'ottenere una gradazione di colore, che dal rosso pallido passi gradatamente nell'aranciato. Lasciate asciugare.

Capovolgete la tavoletta; e, da dove comincia l'aggiunta del *giallo indiano*, mettete una tinta di *cobalto* conducendola verso il basso, per ivi rinforzarla di tono.

Preparate una tinta debole di *rosso chiaro* e un'altra d'*ocra gialla*. Rigirata la tavoletta e, dall'alto, cominciate con la prima tinta, aggiungendovi l'altra a ogni successiva pennellata; così fino all'orizzonte.

VIII.

Cielo brillante, prima del tramonto.

Colori: *ocra gialla* e *garanza rosa* — *garanza bruna* — *ocra gialla* — *ocra gialla* e *rosso chiaro* — *cobalto* — *garanza rosa* — *garanza rosa* e *bianco di China.*

Per meglio intenderci, immaginate la superficie, che deve rappresentare il cielo, divisa in tre zone orizzontali eguali.

Passate su tutta la carta una tinta chiara di *ocra gialla* e poca *garanza rosa*. Lasciate asciugare.

Capovolgete la tavoletta, e cominciate all'orizzonte con un tono leggero di *garanza bruna*, conducendola fino un terzo della zona di mezzo e lasciatela quivi scorrere dolcemente.

Preparate intanto una tinta di *ocra gialla* e un'altra di *ocra gialla* e *rosso chiaro*; cominciate alla sommità con l'acqua, mettendo nella zona di mezzo la prima, aggiungendovi gradatamente la seconda tinta in modo che verso il basso vi abbia da predominare affatto.

Col *cobalto* passate la parte superiore dell'aria, lasciando scorrere delicatamente la tinta verso la zona di mezzo, rinforzandolo verso l'alto con la *garanza rosa*.

Alla parte inferiore si può dare maggior profondità e vaporosità ripassandola con la *garanza rosa* e *bianco di China*.

Non producendo abbastanza effetto i diversi colori, allora si ripetono in mescolanze più chiare.

Quanto più il sole è al tramontare, tanto più il colore deve essere intenso all'orizzonte, mentre l'azzurro in alto passa in una tinta grigio perla. La parte media allora deve consistere quasi di giallo puro, e dà la nota più brillante; sul quale, per compimento, possono essere indicate alcune nuvole leggere, che si ottengono facilmente col *rosso chiaro* e *garanza rosa*, o il *rosso chiaro* e *ocra gialla*, ombreggiate col *cobalto* e *rosso chiaro*.

IX.

Effetto vespertino nebbioso verso ponente, col sole nel mezzo.

Colori: *giallo indiano* — *giallo indiano* e *ocra gialla* — *rosso di Saturno* e *garanza rosa* — *garanza bruna* — *cobalto* — *cobalto*, poca *garanza rosa* e *bianco di China*.

Cominciate dall'alto con un tono chiarissimo di *giallo indiano*, passando verso il basso nel *giallo indiano* e *ocra gialla*.

Seguendo il contorno a matita, conducete una pennellata d'acqua intorno al sole e mettete, dall'alto, una tinta chiarissima di *rosso di Saturno* e *garanza rosa* in modo che la tinta chiuda il sole fino in uno stretto cerchio giallo, dove deve scorrere delicatamente, poi coprite tutta la superficie.

Cominciando all'orizzonte, stendete una tinta di *garanza bruna*, conducendola fino alle vicinanze del sole, dove la lascerete scorrere dolcemente.

Passate sugli angoli superiori una tinta chiarissima di *cobalto*; poi — a pennellate scorrevoli e circolari — conducetela verso e intorno al sole, facendola perdere a destra e a sinistra, dove termina la *garanza bruna*, e in modo che fra loro rimanga un'aureola di giallo spento.

Per dare alla porzione inferiore dell'aria quella opacità caratteristica in simili effetti, mettete all'orizzonte una tinta composta di *cobalto*, poca *garanza rosa* e *bianco di China*, facendola perdere verso l'alto.

Con la gomma cancellate il tratto di matita che segna il sole, e, sempre con la gomma, oppure con la polvere di pomice, portate via il giallo della prima lavatura, in modo che il centro del sole risulti affatto bianco.

Col raschino cavate l'irradiazione dei raggi. È una operazione relativamente facile. Fatto questo, per aumentare di delicatezza l'effetto, passate intorno al sole delle sfregature di polvere di pomice.

X.

Effetto mattutino nebbioso, col sole sopra l'orizzonte.

Colori: *giallo indiano* e *gommagutta* — *cobalto*, *garanza rosa* e poco *bianco di China* — *rosso chiaro*.

Col *giallo indiano* e la *gommagutta* preparate due tinte, una di *giallo indiano* e poca *gommagutta*, l'altra, più chiara, con meno *giallo indiano*. Con quest'ultima tinta coprite tutto il cielo.

Asciutta la carta, mettete ancora la medesima tinta all'orizzonte, aggiungendo però a ogni pennellata, sempre più dell'altra tinta più robusta, fino alla sommità del cielo.

Deciso il posto del sole (che non deve però figurare nè troppo vicino ai lati e nemmeno nel centro) segnate sotto il medesimo una linea con l'acqua, da dove condurrete la tinta azzurrognola (*cobalto, garanza rosa* e *bianco di China*) fino all'orizzonte; per poi, sulla parte superiore del cielo, mettere un tono leggero di *rosso chiaro*. Desiderando intonare nel grigio anche la parte superiore, si può utilizzare la tinta azzurrognola. Ciò fatto, intorno al sole passate delicatamente un raschino tagliente: otterrete un effetto molto naturale. Il sole stesso deve essere cavato completamente con la gomma e lasciato in bianco. Con l'aiuto del raschino, si possono anche accennare alcuni raggi diretti verso l'alto o il basso; ciò richiede però molta precauzione e abilità.

XI.

Tramonto.

Colori: *ocra gialla* e *garanza bruna* — *cobalto* e *garanza rosa* — *ocra gialla* — *ocra gialla* e *rosso indiano* — *giallo di cadmio* e *garanza rosa* — *garanza porpora*.

Date alla carta una leggera lavatura generale di *ocra gialla* e *garanza bruna*. Lasciate asciugare.

(Nei tramonti limpidi, per la prima lavatura si adatta meglio una tinta chiara di semplice *arancio neutro*).

Asciutta, questa lavatura può essere ripetuta e nella parte superiore del cielo l' *ocra gialla* può essere rinforzata con poco *giallo di cadmio*, facendolo alquanto predominare e aggiungendo verso il basso sempre più *garanza bruna*.

Asciutta la carta, date la solita lavatura d'acqua, in questo caso non dimenticate di applicare la carta assorbente.

Nella parte superiore mettete una tinta di *cobalto* e poca *garanza rosa*, lasciandola scorrere dolcemente verso il basso.

Preparate una tinta di *ocra gialla* e un'altra di *ocra gialla* e *rosso indiano*; cominciate dall'alto con l'acqua pura, aggiungendovi man mano la prima tinta, poi passate alla seconda, che condurrete fino all'orizzonte.

Qualora la prima tinta di *ocra gialla* non vi risultasse abbastanza luminosa, aggiungete il *giallo di cadmio*; mentre la porzione rossastra dell'aria può essere rinforzata con una velatura di *garanza rosa*; volendo dare al rosso maggior profondità di tono velatelo con la *garanza porpora*.

Nelle intonazioni di questo genere, spesso, sopra

l'orizzonte si vedono lunghe strisce di nubi sottili color porpora cupo, effetto che si raggiunge benissimo con una mescolanza di *cobalto,* o *oltremare,* e *garanza porpora* o poco *rosso indiano.*

XII.

Tramonto ricco di nubi.

Il motivo è presso a poco il seguente: immaginate il cielo diviso in tre uguali zone orizzontali: la prima zona in alto e una piccola porzione della seconda, azzurra, cosparsa di nuvolette giallastre e rossastre; la rimanenza della seconda zona, gialla, strisciata di nuvolette color porpora acceso: l'ultima zona coperta di nubi d'intonazione cupa, tendenti verso l'alto al rosso giallastro, passando, al basso, nel porpora.

Colori: *cobalto* — *ocra gialla* e *garanza rosa* — *ocra gialla* e *rosso indiano.* Nubi più scure: *ocra gialla, rosso indiano* e *cobalto.*

Bagnate la carta e, come il solito, rasciugatela.

Lasciando fuori le piccole nuvolette con decisione di contorno, stendete sulla parte superiore dell'aria una tinta di *cobalto,* terminandola in linea retta dove comincia il giallo della seconda zona. Lasciate asciugare.

Cominciando all'angolo superiore a destra, mettete una tinta chiara di *garanza rosa,* aggiungendo sempre più *ocra gialla,* e — coprendo anche le nuvolette lasciate prima in bianco — conducete il colore verso il basso, aggiungendo però il *rosso indiano* appena che abbiate raggiunto la zona inferiore. Lasciate asciugare.

Con una tinta di *ocra gialla, rosso indiano* e poco *cobalto,* cominciate alla sommità degli strati delle nubi

inferiori, aggiungendo sempre più *rosso indiano* e *cobalto* in modo da far predominare, ai lati, questi due colori, e verso l'orizzonte, il *cobalto*. Lasciate asciugare; poi con precauzione, date una lavatura d'acqua.

Con la *garanza rosa* o l'*ocra gialla*, secondo l'intonazione, rinforzate la nuvolette superiori. Non dovette però condurre il colore fino alle estremità; per ottenere maggior luminosità e trasparenza, lasciatevi in giro un margine.

Con tocchi arditi, ma esatti, sollevando il pennello á ogni pennellata, coi rispettivi colori — *ocra gialla, rosso indiano* e *cobalto* — rinforzate gli scuri delle nubi sull'orizzonte in modo che verso il basso predomini il *cobalto*, indebolendosi invece l'*ocra gialla*, e dando delle velature di *rosso indiano* alle parti che lo richiedessero.

Con la *garanza rosa* e poco *cobalto* disponete le nuvolette che cavano sulla zona gialla.

Necessitando rinforzare il tono di *cobalto*, vi si può aggiungere una minima parte di *bianco di China*, mantenendo però con precisione il contorno delle nuvolette.

Occorrendo, qua e là, scaldate le tinte: sulle rossastre date una velatura leggera di *garanza rosa*; di *ocra gialla* sulle giallastre; sui toni dorati passate una debole tinta di *giallo indiano* e *ocra gialla*.

In questi effetti la maggior difficoltà da superare consiste nel saper raggiungere un'intonazione ricca di tinte pure e delicate, e brillantezza nei lumi.

XIII.

Effetto di tramonto ricchissimo di colore.

Motivi: due terzi superiori del cielo coperti di nuvole d'intonazione porpora cupa, in forma di lunghe strisce e strati sovrapposti gli uni sugli altri, fra gli

inferiori di questi strati; sprazzi di lumi gialli brillanti. La terza parte inferiore: gialla col passaggio all'aranciato, con poche nuvolette e qualche striscia vaporosa d'intonazione azzurro spento.

Colori: *cobalto* — *indaco* e *rosso indiano* — *ocra gialla* — *ocra gialla* e *garanza rosa* — ***indaco, rosso indiano*** e *garanza rosa* — *cobalto* e *garanza rosa* — *garanza rosa* e *gommagutta* — *ocra gialla* e *gommagutta*.

Date alla carta una lavatura generale di poca *ocra gialla* e *garanza bruna*, oppure di *arancio neutro*. Lasciate asciugare, poi date la solita lavatura d'acqua pura.

Con decisione di contorno, col *cobalto* mettete le strisce azzurrognole nella parte inferiore del cielo.

Con l'*indaco* e *rosso indiano*, disponete gli strati superiori delle nubi soprastanti, facendo predominare l'azzurro nei margini superiori e il rosso in quelli inferiori.

Con l'acqua pura, cominciate alla metà circa della terza parte inferiore, aggiungendo, fino all'orizzonte, la tinta di *ocra gialla* e *garanza rosa*. Lasciate asciugare.

Con l'acqua pura, cominciate alla sommità del cielo, e poco dopo mettete una tinta di *ocra gialla* piuttosto robusta, conducendola fino all'orizzonte, aggiungendo, però, prima di raggiungerlo, poco *garanza rosa*.

Con l'*indaco* e *rosso indiano* rinforzate di tono le nubi in alto.

Con l'acqua pura, cominciate in alto della terza parte inferiore, per aggiungervi poi l'*ocra gialla*, rinforzandola verso il basso con poca *garanza rosa*, senza però toccare le nubi. Lasciate asciugare.

Date alla carta una lavatura generale d'acqua pura e lasciatela evaporare, senza applicare la carta assorbente.

Sulla superficie convenientemente umida, coll'*indaco, rosso indiano* e *garanza rosa*, mettete i toni porporini caldi e robusti delle nubi superiori, rinforzandoli verso il basso, senza però allargare la tinta fino alle estremità. Ripetete questa operazione due, tre volte, e per ottenere la dovuta gradazione dei toni, restringete sempre più la tinta, sostituendo — nelle ultime due sovrapposizioni — il *cobalto* all'*indaco*.

Con l'*ocra gialla* e *garanza rosa*, mettete nella parte inferiore la tinta calda gialla aranciata aggiungendovi, verso l'orizzonte, un po' di *rosso indiano*. Ripetete quest'operazione più volte, cominciando però ogni volta un po' più verso il basso.

Con la *garanza rosa* e *cobalto* disponete le nuvolette inferiori, e col *cobalto* rinforzate gli strati azzurrognoli, e per ottenere una sfumatura vaga e morbida, contornate le nubi con una striscia leggera d'acqua pura, prima di mettervi il colore.

Con la *garanza rosa* e *gommagutta* passate sugli sprazzi luminosi fra le nubi superiori, e sui lumi predominanti con l'*ocra gialla* e *gommagutta*.

L'esecuzione richiede leggerezza e trasparenza: si lavori quindi col pennello non troppo pasciuto, stendendo il colore molto diluito e procurando di raggiungere la robustezza dei toni con ripetute sovrapposizioni.

❦

Il sole, nei tramonti ardenti, può essere reso disponendolo con uno strato a corpo di *bianco di China*, per poi, asciutto, velarlo col *giallo di cadmio* o *giallo indiano* e *vermiglione*; oppure raschiando fuori nettamente il disco solare, e, dopo aver accuratamente uguagliata la carta, passarvi sopra la tinta richiesta.

Le strisce di nubi d'intonazione fredda che spesso

posano all'orizzonte, attraversando non di rado il disco solare, si ottengono con vantaggio col *cobalto, garanza rosa* e poco *bianco di China*, coll'avvertenza però di non caricare troppo la tinta di *bianco*, altrimenti le nubi prenderebbero un'apparenza cretosa sgradevole.

Quantunque abbiamo ricorso al *giallo di cadmio* in un solo esempio, tuttavia, nei motivi di splendore vibratissimo, questo colore può raggiungere effetti ricchissimi di luce.

Qui è necessario ricordare che le tinte del cielo devono non solo estendersi fino al secondo piano, ma coprire l'acqua — stagni, fiumi, ecc., — nel primo piano, lasciando però fuori le principali masse luminose.

Inoltre, vi facciamo osservare che nei dipinti di grande dimensione, o in quelli che richiedono molta finitezza — anche nell'esecuzione degli esempi esposti — è vantaggioso disporre la prima tinta senza applicare prima la carta assorbente sulla carta preventivamente bagnata; perchè così, scorrendo le tinte dolcemente le une nelle altre, si raggiunge una morbidezza estrema molto ariosa. Disponendo in questo modo una grande superficie di cielo, ricco di nubi, non è necessario preoccuparsi della forma delle tinte, basta disporle al loro giusto posto, mettendole una vicina o dentro a un'altra, senza interruzione. Asciutta la carta, il cielo presenterà delle tinte informi che si invadono reciprocamente. Data la lavatura d'acqua, la carta deve questa volta essere liberata dall'umidità superflua, per continuare le successive sovrapposizioni nel modo consueto; ben inteso però che ora la forma delle nubi deve essere curata maggiormente.

Montate la carta sulla tavoletta, e con amore e costanza esercitatevi nell'acquarellare il cielo, seguendo i suesposti esempi.

Coloro che posseggono la Divina Commedia illustrata da Dorè, vi possono ricavare soggetti bellissimi, più o meno corrispondenti agli effetti di cielo qui dati.

Ultimo piano.

Tinte per la massima lontananza, montagne, ecc.:

Cobalto solo oppure velato col rosso chiaro — rosso indiano + **terra di Siena bruciata** + **vermiglione** + garanza rosa solo o con garanza bruna.

Cobalto, garanza rosa e ocra gialla in diverse proporzioni: 1, 3, 2 — 2, 3, 1 — 2, 1, 3 — 3, 2, 1.

Cobalto, giallo di Napoli e garanza rosa, nelle stesse proporzioni, specialmente 2, 3 e poco 1; tinta impareggiabile per intonazioni nebbiose e per atmosfera vaporosa e afosa; la quale deve però essere messa soltanto nel condurre a fine la lontananza, e di solito si comincia dall'alto con l'acqua e, circa alla metà del cielo, si aggiunge man mano sempre più di questa tinta.

Cobalto, indaco e garanza rosa.

Cobalto, indaco e garanza bruna.

Oltremare e nero lampada, tinta tranquilla.

Oltremare e garanza rosa con poca ocra gialla.

Indaco e nero lampada; nei soggetti di marina, per scogli in lontananza, ecc.

Rosso indiano e indaco, tono cupo.

Grigio Payne.

Ocra gialla, terra di Siena bruciata e **cobalto,** per montagne rocciose.

Montagne o altre lontananze illuminate dal sole:

Per i lumi:

Rosso chiaro + garanza rosa + terra d'ombra naturale + terra di Siena naturale.

Vermiglione e garanza rosa.

Giallo di Cadmio solo o coll'ocra gialla.
Giallo di Napoli solo o con la garanza rosa.
Ocra gialla sola, o con la garanza rosa, il rosso indiano o il rosso chiaro.
Arancio neutro e garanza rosa o bruna.
Giallo limone, soltanto per la prima tinta o per lavatura di preparazione.

Per le ombre:

Cobalto e garanza rosa.
Cobalto, garanza rosa e ocra gialla o terra d'ombra naturale.
Cobalto e rosso indiano.
Cobalto, lacca carminata e terra di Siena bruciata.

Tinte per le lontananze medie:

Cobalto e garanza bruna, tinta utilissima.
Cobalto, indaco e garanza bruna o garanza rosa.
Cobalto e rosso chiaro, oppure oltremare e rosso chiaro; tinte bellissime per effetti nebbiosi.
Cobalto, rosso chiaro e garanza rosa; offrono un'infinità di tinte utilizzabili.
Cobalto, seppia e garanza bruna; utilissima.
Indaco e garanza porpora; bella tinta porpora delicata.
Cobalto e garanza porpora; più chiara.
Indaco, vermiglione o garanza rosa.
Indaco, ocra gialla e garanza rosa.
Oltremare, nero lampada e garanza rosa.
Giallo di Napoli solo o col cobalto, applicato a corpo e a tocchi decisi dà lumi vibrati su montagne lontane.

Tinte per verdi in lontananza:

Ocra romana e gli azzurri (cobalto, oltremare o indaco). Tinte basse e delicate. Si avverte però

che il cobalto dà tinte belle ma poco intense; l'oltremare invece dà toni più forti e l'indaco toni bassissimi, facilmente tendenti al nero: perciò bisogna guardarsi dall'eccesso.

Ocra romana, lacca carminata e indaco.

Ocra romana, indaco, garanza rosa e poco cobalto.

Ocra gialla e gli azzurri (anche in proporzione 2, 1) in mescolanza a corpo.

Ocra gialla, cobalto e indaco, tono basso.

Ocra gialla, indaco, poco cobalto e rosso indiano.

Gommagutta, ocra gialla e gli azzurri.

Terra di Siena bruciata, garanza rosa e gli azzurri (l'indaco è il meno raccomandabile). Bellissime tinte verde grigiastre, specialmente nella proporzione di 2, 3, 1.

Terra d'ombra naturale e gli azzurri, in ispecie il cobalto.

Terra d'ombra naturale, indaco e gommagutta; verde tranquillo.

Cobalto, bianco di China, garanza rosa e giallo di spincervino bruno; adattissima per effetti nebbiosi.

Giallo di Napoli e cobalto (anche 2, 1).

Verde oliva con poco indaco.

Giallo di Napoli, cobalto e garanza rosa; specialmante per alberi isolati che staccano sul cielo e sulle montagne.

Giallo di Napoli, garanza rosa e poco cobalto.

Giallo limone e **cobalto,** tinta bellissima, per prati e campi lontani.

Cobalto, gommagutta e rosso chiaro.

Cobalto, ocra gialla, lacca carminata e gommagutta.

Cobalto, garanza rosa e giallo di spincervino bruno.

Cobalto e rosso chiaro; per gli scuri.

Nelle suesposte mescolanze in molti casi è vantaggioso (qualora non vi fosse già) aggiungere un po' di giallo di Napoli, e a preferenza negli effetti nebbiosi d'atmosfera pesante e vaporosa e anche dove è richiesta l'applicazione del colore a corpo, come sarebbe su fondo scuro, dove, causa le diverse sovrapposizioni di tinta, non è consigliabile lasciar fuori gli oggetti un po' emergenti.

Nel disporre le tinte, per evitare toni monotoni di una certa estensione, abbiasi l'avvertenza di variare di frequente la proporzione dei colori.

Colori per velare le tinte dell'ultimo piano:

Giallo di spincervino bruno.
Terra verde, tono robusto, ricco.
— Verde Veronese.
Giallo limone.
— **Giallo indiano** solo o con la garanza bruna o porpora.
— Gommagutta sola o con la garanza rosa o bruna, o il bruno Vandyk.
— **Terra di Siena bruciata.**
Arancio di Marte, trasparentissimo.
— **Ocra gialla** sola o col rosso chiaro o la garanza rosa.

Queste velature, che devono essere leggerissime, servono per modificare di colore o di tono le tinte stonate o mancanti di forza, oppure per avvivare o smorzare la vegetazione in lontananza.

Avvertimenti.

La lontananza, ordinariamente, s'intona di una tinta ariosa e fresca, tendente all'azzurro grigiastro, la quale richiede molto riguardo per conservarla, poichè una volta che sia alterata con sovrapposizioni inutili, difficilmente può esserle ridata la dovuta vaporosità.

Dove un acquarello manca specialmente di aria, la causa principale dipende spesso appunto dalla mancanza di tale tinta azzurra d'intonazione grigia. Nei casi più frequenti, la lontananza consiste di montagne o alberi e forma un sensibile contrasto di tono col cielo, dal quale, a bel tempo, stacca relativamente in scuro.

Nell'ultimo piano, la tecnica non differisce dal modo di trattare il cielo, perciò, nella prima lavatura delle tinte del cielo, per regola, il colore deve estendersi anche sulla lontananza non solo, ma su tutti gli oggetti più scuri (quelli chiari no) che si trovano nel secondo e perfino nel primo piano. Facendo ciò si avranno due vantaggi, cioè: in primo luogo si faciliterà sensibilmente il lavoro successivo, secondariamente verrà smorzata la brillantezza e addolcita la crudezza dei toni più luminosi, raggiungendo così un'intonazione maggiormente ariosa.

Per la dovuta morbidezza delle tinte, anche le lavature fre le sovrapposizioni parziali devono estendersi sulla lontananza, tolto però il caso in cui l'ultima sovrapposizione fosse d'intonazione verde; allora è consigliabile mettere la tinta verde soltanto dopo aver ultimato il cielo e le parti azzurre della lontananza.

Le ombre dell'ultimo piano devono essere leggere e ariose, ed essendo d'intonazione piuttosto fredda si ottengono bene con tinte composte di *cobalto* e *garanza rosa*; *cobalto* e *rosso indiano*, ecc., coll'aggiunta di poco *bianco di China*.

Generalmente, nella lontananza non basta il solo *cobalto*, ma deve essere rinforzato con l'*oltremare* o l'*indaco*; dove è ancora da ricordarsi, riguardo all'*indaco*, di essere guardinghi nell'adoperarlo nei toni scuri per non cadere nel nero.

Ai principianti, facciamo ancora una volta osservare

che la trasparenza, maggior attrattiva della lontananza, si ottiene soltanto con delle leggere e ripetute sovrapposizioni di colore, nelle quali è assolutamente necessario mantenersi con precisione nei confini della sovrapposizione antecedente, e ciò, naturalmente, non riguardo alla modellazione dei piani, bensì alla siluette, cioè il profilo.

Nell'esecuzione del secondo piano, nel quale la lontananza passa a poco a poco, è vantaggioso adoperare colori piuttosto un po' a corpo.

A tale scopo si prestano però soltanto colori affatto speciali, cioè: la *garanza rosa*, l'*ocra gialla*, il *rosso chiaro*, il *cobalto* e il *giallo di Napoli*; perchè tutti questi colori, oltre a possedere un tono chiaro anche nella massima loro saturazione, hanno la proprietà pregevole che una volta applicati soli o impastati insieme, si possono lavorare a corpo, senza alterare le tinte, come nella pittura a olio.

Nelle prime fasi del lavoro non occupatevi degli oggetti, anche se emergenti, che, partendo dal piano primo, si inoltrano fino nell'ultimo piano, oppure di quelli che figurano nella lontananza stessa, li caverete dopo, e se sono d'intonazione chiara, servendosi della pelle di daino, del fazzoletto di seta o coll'applicare uno strato a corpo di *bianco di China*, il quale, asciutto che sia, dovrà essere velato col colore necessario per raggiungere l'effetto voluto. Se questi oggetti cavano in scuro, allora disponeteli direttamente con le loro proprie tinte.

Certi piccoli lumi delle montagne, delle rupi, delle piante e della vegetazione in generale, dopo averli disegnati esattamente colla punta del pennello imbevuto di poca acqua pura, si cavano nel modo conosciuto.

Non bastando quest'operazione per ottenere l'effetto voluto, allora, dopo aver ripetuto la sovrappo-

sizione di acqua e applicata la carta assorbente, ricorrerete alla mollica di pane.

Come lavatura di preparazione per le catene di montagne, per i chiari si adatta egregiamente una tinta neutra aranciata composta di *ocra gialla* e poca *garanza bruna*; e per le masse d'ombra, di *garanza bruna* e poca *ocra gialla*, tinte che s'intoneranno benissimo con quelle azzurrognole, che verranno messe in seguito.

Nelle catene di montagne illuminate, si possono talvolta ottenere degli effetti bellissimi utilizzando le accidentalità prodotte dalla scorrevolezza del colore molto liquido. Per esempio, lasciando scorrere successivamente le une nelle altre le tinte seguenti: *cobalto, indaco* e *garanza rosa*, poi *garanza rosa* e *cobalto*, poi *garanza rosa* e *ocra gialla*, poi l'*ocra gialla* sola, ecc.

Secondo e primo piano.

Qui facciamo osservare che una divisione esatta delle tinte fra il secondo e il primo piano non è possibile, dipendendo la scelta dei colori soprattutto dall'illuminazione e dal tempo, a cui è soggetta non solo l'intonazione del secondo ma dell'ultimo e anche quella del primo piano. Per evitare malintesi si avverte quindi che queste tinte devono considerarsi utilizzabili negli effetti d'intonazione normale.

Tinte per il fogliame nel secondo piano:

Giallo di spincervino bruno e indaco o oltremare.
Indaco e seppia (tono scuro e freddissimo).
Aranciato neutro e cobalto.
Cobalto, lacca carminata e gommagutta.
Cobalto, giallo di Napoli, garanza rosa e ocra gialla; tinta vaporosa.

Aureolino, seppia e cobalto; tinta vaporosa.
Bruno Vandyk e indaco; tinta neutra.
Terra di Siena bruciata, seppia, indaco e ocra gialla.
Terra di Siena bruciata, seppia, indaco e terra di Siena naturale.
Terra d'ombra naturale e indaco.
Verde oliva, indaco e seppia (anche coll'aggiunta del bruno Vandyk).
Giallo di spincervino bruno, indaco e seppia.

Per le ombre:

Cobalto, lacca carminata e ocra gialla.
Giallo di spincervino bruno, cobalto e lacca carminata.
Cobalto, giallo di spincervino bruno e garanza rosa.
Cobalto, garanza rosa e poco giallo di spincervino bruno.
Ocra gialla e **cobalto.**
Ocra gialla, giallo di spincervino bruno e poca garanza rosa.
Garanza rosa e oltremare, per ombre profonde.

Per macchie erbose:

Seppia e cobalto.
Bruno Vandyk e indaco.

Per alberi nel secondo piano in piena luce:

Gommagutta e tinta neutra.
Gommagutta, oltremare e terra d'ombra naturale o bruciata.
Gommagutta, cobalto e giallo di spincervino bruno.
Gommagutta, oltremare e ocra gialla.
Verde di cromo, giallo di spincervino bruno e gommagutta.
Aureolino, seppia e cobalto.

Aureolino e indaco.
Giallo indiano, bruno Vandyk e **oltremare.**
Giallo indiano, seppia, cobalto e indaco.

Tinte per il fogliame nel primo piano:

Gommagutta, terra di Siena bruciata e indaco.
Gommagutta, terra di Siena bruciata e oltremare, tono più chiaro.
Giallo indiano, terra di Siena bruciata e gli **azzurri** (nel primo piano il cobalto è meno conveniente dell'oltremare e dell'indaco).
Giallo indiano, bruno Vandyk e gli **azzurri.**
Gommagutta, oltremare e terra d'ombra bruciata; per intonazione vaporosa.
Giallo di spincervino bruno, oltremare e terra di Siena bruciata, tono vaporoso.
Giallo di spincervino bruno, bruno Vandyk e gli azzurri, tinte vaporose.
Ocra gialla e **oltremare** o indaco.
Gommagutta, ocra gialla e indaco.
Gommagutta e seppia, tinta calda.
Gommagutta e oltremare.
Gommagutta, giallo di spincervino bruno e indaco o cobalto.
Gommagutta, terra d'ombra bruciata, giallo di spincervino bruno e oltremare.
Gommagutta, giallo di spincervino e oltremare.
Giallo indiano e nero lampada.
Giallo indiano e **oltremare.**
Giallo indiano, seppia, cobalto e indaco.
Indaco e terra di Siena bruciata.
Giallo di cadmio e oltremare.
Verde oliva e indaco.
Verde oliva e giallo indiano.
Giallo di spincervino bruno, indaco e terra di Siena bruciata.

Oltremare, poco verde di cromo e giallo di spincervino bruno.

Cobalto, giallo indiano e poca **seppia,** per verdi tranquilli.

Blu di Prussia e bistro.

Blu di Prussia, bistro e giallo indiano o gommagutta.

Verde Veronese e oltremare (anche nella proporzione 2, 1).

Verde di cromo e oltremare, id.

Verde di cromo e giallo indiano o giallo di spincervino bruno, tinte brillantissime.

Aureolino, bruno Vandyk e indaco.

Aureolino e verde di cromo.

Aureolino e verde Veronese.

Aureolino, terra di Siena bruciata e indaco.

Tinte per terreni erbosi:

Ocra gialla e gommagutta, adattatissima per la prima tinta dei campi e prati estesi.

Ocra gialla, gommagutta e poco oltremare, indaco o cobalto, effetto di sole.

Giallo di spincervino bruno e gommagutta, anche coll'oltremare.

Giallo di spincervino bruno, indaco e bruno Vandyk, tinta fredda.

Giallo indiano e indaco.

Giallo indiano e verde di cromo, tinta brillante; per effetto di sole.

Aureolino e verde di cromo, id.

Gommagutta e verde di cromo, id.

Gommagutta e verde Veronese, per muschio.

Gommagutta e terra di Siena bruciata.

Gommagutta, indaco e bruno Vandyk, tinta fredda.

Gommagutta, giallo di spincervino bruno, oltremare e terra di Siena bruciata.

Giallo di cromo e oltremare.
Giallo di cromo, oltremare e poco giallo di spincervino bruno.
Giallo di cromo e verde Veronese.
Giallo limone e verde Veronese, per fili d'erba isolati.
Ocra gialla e giallo di spincervino bruno, lumi.
Ocra gialla, giallo di spincervino bruno e indaco, mezzatinta.
Ocra gialla, giallo di spincervino bruno, indaco e terra di Siena bruciata, scuri.
I gambi e certi fili tenuissimi cavateli col giallo di Napoli ombreggiandoli col giallo di spincervino bruno.
Aggiungendo il giallo di Napoli nelle mescolanze precedenti si ottengono intonazioni vaporose.

Tinte per fogliame d'autunno:

Giallo di spincervino bruno.
Giallo di spincervino bruno e terra di Siena bruciata, o bruno Vandyk o gommagutta.
Aureolino, terra di Siena bruciata, gommagutta e seppia.
Aureolino, garanza rosa o bruna e bruno Vandyk.
Aureolino, rosso chiaro e oltremare.
Giallo indiano.
Giallo indiano e garanza rosa, bruna o porpora.
Giallo indiano e terra d'ombra bruciata, tinta ricca.
Ocra bruna.
Ocra bruna e garanza bruna.
Ocra bruna e giallo indiano, tinta ricca.
Terra di Siena naturale.
Terra di Siena bruciata, gli **azzurri** e **giallo indiano**; tinta locale.
Oltremare e **terra di Siena bruciata,** ombre.

— Gommagutta.
— Gommagutta e garanza rosa o bruna.
— Gommagutta e bruno Vandyk, o giallo di spincervino bruno o terra di Siena bruciata.
Ocra romana sola, oppure col giallo di spincervino bruno.
— **Ocra gialla** sola o con la gommagutta.
— **Terra di Siena bruciata** sola, o con la garanza rosa.
Giallo di spincervino bruno e lacca carminata o carminio bruciato.

Qualora nell'intonazione generale qualche verde risultasse parzialmente stonato o troppo crudo, può essere, secondo il caso, intonato e ammorbidito con una velatura di *giallo di spincervino bruno* o di *garanza bruna*; come anche qualunque verde troppo brillante può essere abbassato di tono con una velatura di *seppia* o di *nero lampada*, dove abbisognasse molta robustezza.

Anche l'introduzione del *verde Veronese* smorza tutti gli altri verdi per effetto di contrasto.

Tinte per tronchi e rami:

— **Giallo indiano, bruno Vandyk** e **oltremare.**
— Giallo indiano, terra di Siena bruciata e indaco, per le parti ombreggiate.
— Cobalto, garanza rosa e terra di Siena bruciata.
— Tinta neutra sola o coll'aggiunta di poco rosso chiaro.
Bruno Vandyk.
Garanza bruna e indaco o oltremare.
Garanza bruna e seppia.
Terra di Siena bruciata e **oltremare.**
Oltremare e garanza porpora.
Nero avorio.
Nero avorio e **terra di Siena bruciata,** ombre.
— **Ocra gialla,** tinta locale.

Indaco, lacca carminata e poca ocra gialla.
Seppia e garanza porpora.
Seppia e **terra di Siena bruciata,** tinta locale.
Seppia e **lacca di garanza,** ombre.
Verde oliva, indaco e seppia o bruno Vandyk.
Giallo di spincervino bruno, indaco e bruno Vandyk o seppia.

Per tronchi e rami d'intonazione verdastra:

Verde di cromo e cobalto.
Verde di cromo e nero blu.
Verde di cromo, giallo di spincervino bruno e nero blu.

Intonazione ranciata:

Vermiglione, ocra gialla e poco bianco di China.
Terra di Siena bruciata e poco bianco di China.

Per le insenature della corteccia:

Cobalto, lacca carminata e terra di Siena bruciata.
Giallo di spincervino bruno, garanza rosa e cobalto.

Tinte per pini, abeti, ecc.:

Terra di Siena bruciata, indaco e ocra gialla o terra di Siena naturale.
Indaco, rosso chiaro e ocra gialla, in diverse proporzioni.
Giallo di spincervino bruno, oltremare e nero blu, tinta applicata a corpo.
Verde di cromo e indaco, per le ombre.
Giallo di spincervino bruno, verde di cromo e nero blu, per le ombre più forte.

Per i tronchi degli alberi suddetti:

Tinte chiare:

Rosso chiaro.
Rosso chiaro e garanza rosa.

Tinte scure:

Rosso chiaro, lacca carminata e indaco.
Giallo di spincervino bruno, oltremare e lacca carminata.
Giallo di spincervino bruno, terra di Siena bruciata, lacca carminata e oltremare, per i toni più forti.

Come si trattano gli alberi.

I.

Gli alberi d'esecuzione larga si trattano così.

Con la tinta locale sufficientemente liquida coprite tutto l'albero, lasciando però fuori possibilmente i numerosi lumi fra le frondi — specialmente nelle parti esterne — tenendoli piuttosto un po' più grandi del bisogno, potendo sempre e facilmente rimpicciolirli dopo con toni chiari, d'effetto molto naturale.

Asciutta questa lavatura, cogli stessi colori, ma con una tinta meno liquida e più bassa di tono della precedente, disponete le ombre uniformemente, per poi accentuare i massimi scuri con una tinta ancora più pastosa e più robusta di tono.

Fatto questo, dove abbisognasse correggete la forma esterna; cavate i lumi mancanti e rimpicciolite quelli consigliati più grandi; poi occupatevi dei rami e dei dettagli. I piccoli rami chiari possono anche essere coperti contemporaneamente con la tinta del fogliame, cavandoli dopo.

Adoperate un pennello piatto, sempre ben pasciuto, senza però essere stracarico di colore. La forma esterna si ottiene meglio, tagliente e decisa, lavorando col fianco della punta del pennello, specialmente nel fo-

gliame rado e nelle forme incerte o mosse. Evitate però le macchie di colore.

Prima di disporre le ombre, volendo, si può dare la solita lavatura d'acqua pura, che, d'altronde, in moltissimi casi non è necessaria.

II.

Un trattamento simile al precedente, ma d'esecuzione meno larga, è il seguente.

Come prima, mettete la tinta locale; dando poi ai rami e ai tronchi un'intonazione tendente un po' al grigio brunastro. Sovrapposta la mezzatinta, che solitamente si tiene più calda e trasparente, estendendola anche su tutte le ombre, rinforzate i tronchi e i rami con dei toni più forti, decidendo le ombre con una tinta neutra composta per es. di *indaco* e *rosso indiano*, *cobalto* e *rosso chiaro* o *oltremare* e *garanza bruna*. Poi cavate i riflessi più freddi nella parte dell'ombra, ricoprendoli con una tinta delicata azzurra grigiastra; e, infine, col cavare o rimpicciolire i lumi (se cavati non dimenticate di velarli con la tinta dell'aria), coll'aggiungere o togliere le prominenze; darete gli ultimi tocchi di perfezione.

III.

Questa maniera si presta per rendere quanto è possibile rapidamente il carattere di alberi e arbusti decisi e d'intonazione cupa, che si trovano nel primo piano.

Disegnato il contorno a tratti discretamente decisi, con una tinta neutra disponete le ombre più scure. Passate su tutto la tinta locale, sulla quale

metterete le mezzetinte; poi cercate le finezze nel modo sopraddetto.

IV.

Un quarto modo, che si adatta specialmente per gli alberi in lontananza o nel secondo piano, è il seguente: oltre la tinta locale, abbiate pronta quella dell'ombra (*cobalto* e *rosso inglese*, ecc.). Cominciando dall'alto stendete la tinta più chiara, contrapponendole subito, al suo giusto posto e con un altro pennello, la tinta dell'ombra, in modo che, per la scorrevolezza del colore, le tinte si invadano reciprocamente, coprendo così tutta la superficie dell'albero. Con questo morbido frammischiarsi delle tinte, risultano di frequente effetti bellissimi, che possono essere utilizzati con vantaggio.

In seguito cavate i tronchi e i rami, avvertendo che questi ultimi, solitamente, si vedono soltanto nelle parti in ombra.

Asciutta la carta, mescolate insieme il verde e il grigio, e con questa tinta mettete le ombre profonde fra il fogliame, dove, per compimento, qua e là, smorzerete o rinforzerete il verde, secondo il caso.

V.

Questo metodo, molto usato dagli inglesi, in certi casi può essere utilizzato con vero successo. Consiste nell'adoperare il colore a corpo, piuttosto asciutto, applicandolo con un pennello piatto.

Oltre il vantaggio di ottenere tinte robuste, permette un lavoro relativamente rapido, potendo dipingere consecutivamente, fino negli ultimi dettagli, mentre il colore è ancora umido.

I lumi decisi, se necessario, si ravvivano in ultimo; e le parti deficienti di tono si innalzano, o si abbassano a piacere con velature leggerissime. Con l'accentuazione dei massimi scuri, qua e là qualche ritocco opportuno, l'albero è finito.

Questa maniera di trattare gli alberi si presta ottimamente per rendere con naturalezza il carattere speciale dei pini, abeti, ecc.

Un acquarello così trattato, talvolta può sembrare un dipinto ad olio.

❦

Non trascurate di esercitarvi in tutti questi modi di trattare gli alberi, per impossessarvi di un certo maneggio disinvolto di pennello, che in pratica vi darà dei splendidi risultati.

Ricordiamo nuovamente di essere parchi nell'aggiungere l'*indaco* alle tinte, perchè, se in abbondanza, le intona nel nero; e nelle masse scure delle fronde bisogna soprattutto evitare toni neri e d'intonazione fredda. Qualora queste parti vi riuscissero troppo scure o talvolta perfino nere, modificatele passandovi sopra con precauzione una tinta robusta di *giallo indiano* o *giallo indiano* e *verde di cromo*. Asciutta, con velature adatte, questa tinta può essere intonata a piacere.

Riguardo ai tronchi e i rami, bisogna avere la massima attenzione per rendere con naturalezza la loro forma; altrimenti non solo essi stessi ne risentirebbero di questa mancanza, ma tutto il lavoro verrebbe sciupato. Soprattutto si evitino le linee inverosimili e affatto dritte, osservando il relativo assottigliarsi dei tronchi e dei rami, che tornano visibili dopo essere stati nascosti per lungo tratto. Si devono dise-

gnare in modo da rendere una esatta rappresentazione della diramazione, dal piede fino alla sommità.

Le ombre devono essere messe, prima, largamente, cercando poi i dettagli. Abbiate sempre presente che con più un oggetto si allontana tanto più i dettagli spariscono e la tinta locale prende un'intonazione neutra.

Disponendo le tinte del secondo piano, coprite contemporaneamente anche i piccoli tronchi; li caverete più tardi; altrettanto farete coi tronchi nel primo piano, che staccano su di una grande superficie d'acqua.

I piccoli tronchi d'intonazione bassa e di carattere incerto, nel secondo piano, solitamente, si decidono con la tinta più scura del fogliame, ma di mescolanza un po' consistente. Mentre nel primo piano i tronchi devono essere individualizzati, o specificati; perciò è consigliabile di fare degli studi diligenti dal vero, copiando i tronchi degli alberi più comuni, visti da vicino come in lontananza.

I prati e le macchie erbose, nel secondo e primo piano, non devono mai essere disposte con tinte pastose, ma liquide e, in molti casi, è vantaggioso prepararvi sotto una lavatura di *gommagutta* e *ocra gialla*. Più tardi, a tratti e sovrapposizioni arditi, con velature adatte vi si darà l'intonazione voluta, e, questa volta, non eccessivamente liquide, ed è vantaggioso lavorare tali tinte le une nelle altre mentre sono ancora umide. In seguito si segnano i rialzi e le rientranze di terreno, mettendo le rispettive ombre; lavoro che richiede molta precisione. Infine si accentua parzialmente qualche motivo d'erba, possibilmente con un fare largo e disinvolto, in modo che nelle parti più avanzate abbiasi a rilevare i singoli steli, fili d'erba, ecc., i quali, nel primo piano, o anche in luoghi adattati riescono molto d'effetto, come, per esempio,

ai margini, davanti l'acqua, ecc. I fili d'erba o altri piccoli dettagli consimili, possono anche essere resi benissimo con molta naturalezza e precisione, cavandoli nel modo conosciuto, per poi velarli con tinte corrispondenti all'intonazione locale del terreno.

Nel primo piano, lavorate di frequente col fianco del pennello, o anche col pennello piatto col pelo un po' spaccato e carico di tinta quasi asciutta, dove possono essere lasciati più tratti contemporaneamente. Anche in questo caso le accidentalità di forma e di colore possono con abilità e buon gusto essere utilizzate.

ALCUNI ESEMPI PRATICI DI ACQUARELLARE GLI ALBERI.

I.

Fogliame semplice di un piccolo albero a piacere.

(Disegno dal vero o da qualche esemplare).

Colori: *gommagutta, ocra gialla, indaco.*

L'*ocra gialla* in questo caso serve tanto per dare maggior consistenza alle tinte, potendole così applicare un po' a corpo, quanto per mitigare la crudezza della *gommagutta.*

Per evitare un'intonazione uniforme di colore, invece di mescolare direttamente questi tre colori, scioglieteli separatamente, con non troppa acqua, prendendone poi secondo il bisogno durante il lavoro.

Cominciate in alto con una tinta gialla verdastra, composta coi due gialli e poco indaco, maneggiando

il pennello, discretamente pasciuto, a tocchi, quasi a colpi, sollevandolo appena toccata la carta. Trascurando ciò, difficilmente potrete dare il giusto carattere all'albero e rendere convenientemente i piccoli lumi tra le fronde. Dopo alcuni tocchi, specialmente nelle ombre, variate un po' la tinta di colore, e così fino alla fine. Abbiate molta cura nel rendere la leggerezza della forma esterna; lasciando preferibilmente piuttosto alcuni chiari di più che di meno. È evidente che il fogliame non presenterà una massa compatta ma un insieme di diversi motivi parziali. Nella rappresentazione si deve perciò accentuare questa moltiplicità.

II.

Una quercia, col tronco di tinta più fredda, più bassa di tono.

Colori: fogliame: *giallo di spincervino bruno, bruno Vandyk* e *oltremare*. Tronco: *garanza bruna* e *oltremare*. Scuri più forti del tronco: *giallo di spincervino bruno, terra di Siena bruciata, lacca carminata* e *oltremare*. Terreno: *garanza bruna, rosso chiaro* e *oltremare* Erba: *gommagutta, ocra gialla* e *giallo di spincervino bruno*. Scuri sul davanti: *giallo di spincervino bruno*.

È premesso che il cielo sia finito.

Preparate la tinta per il fogliame, e dopo aver bagnata e rasciugata la carta con la carta assorbente, coprite tutto il fogliame, variandolo di tinta, come nell'esempio precedente, senza però occuparsi delle ombre. Non dimenticate i lumi!

Coi colori suesposti, preparate le rispettive tinte e disponete il tronco, il terreno e l'erba. Lasciate asciugare,

Cogli stessi colori di prima, ma con una tinta d'intonazione più scura, mettete le ombre del fogliame. In questo caso procurate di dare alle ombre una forma speciale arrotondata, senza durezza, e, come solitamente si usa fare nel rendere il fogliame, col pennello, seguite sempre la direzione dei rami. Mettete qualche pennellata di questa tinta anche sotto l'erba.

Accennate i massimi scuri del tronco.

Con la tinta di prima, ma d'intonazione più bassa, mettete la mezzatinta dell'erba. Lasciate asciugare.

Cogli stessi colori accentuate i numerosi scuri sentiti del fogliame, alcuni dei quali, probabilmente, non saranno più grandi di un punto o di una corta linea e per evitare un effetto picchiettato siate piuttosto parchi in queste minuziose accentuazioni; limitatevi solo a quel tanto che basti per ottenere il carattere del chiaroscuro.

Con la punta del pennello a tratti decisi e con precisione di disegno marcate gli scuri più sentiti del tronco.

Coi colori del fogliame cavate e decidete qualche filo d'erba. In ultimo, col *giallo di spincervino bruno*, qua e là, mettete qualche scuro deciso sul terreno. Il toccare l'erba colla tinta del fogliame ha uno scopo speciale, quello cioè di non isolare troppo l'albero

III.

Motivo di un paesaggio alpestre; nel secondo piano un promontorio erboso sparso di massi rocciosi nudi; più al basso un gruppo d'alberi d'intonazione cupa.

Colori: tinte verdi: *ocra gialla* e *indaco* — *giallo di spincervino bruno* e *cobalto*. Gruppo d'alberi: *giallo di spincervino bruno*, *indaco* e *terra di Siena bruciata*. Rocce: *rosso chiaro*, *garanza rosa* e *cobalto*.

Preparate una tinta confacente di *ocra gialla* e *indaco*, e mettetela sulla sommità del promontorio, variandola qua e là leggermente d'intonazione. Adoperate il pennello piuttosto carico, poichè in questo caso importa che gli spigoli delle rocce, lasciate fuori, stacchino piuttosto taglienti. Lasciate asciugare.

Con la stessa tinta, ma, per ottenere maggior trasparenza, coll'aggiunta di poco *giallo di spincervino bruno*, ripassate le parti in ombra dell'altura. Ciò deve essere eseguito con destrezza, cioè con sicurezza di mano, per non disturbare la tinta sottostante, perciò non si deve ripassare sulle parti ancora bagnate, altrimenti si danneggerebbe la dovuta trasparenza delle tinte.

Quanto più con questa tinta vi avvicinerete verso il basso, tanto meno *ocra* metterete, facendo predominare sempre più il *giallo di spincervino*, di mano in mano che vi avvicinerete al primo piano. Lasciate asciugare.

Con una tinta pastosa, composta di *giallo di spincervino bruno* e *indaco*, disponete gli alberi; e a ogni accenno dei motivi delle fronde maneggiate il pennello a tocchi staccati e semicircolari.

Coi rispettivi colori suesposti, e in varie proporzioni, tinteggiate le rocce nude, facendo predominare il *rosso chiaro* nei toni caldi, nei freddi, il *cobalto*. Cogli stessi colori deciderete le ombre.

Con una tinta pastosa di *ocra gialla* e *indaco*, accentuate gli scuri che distaccano l'erba vicina alle roccie; trascinando un po' di colori su alcuni motivi d'erba isolati; e per dare il colore con maggior forza, prendetene poco sul pennello.

Col *giallo di spincervino bruno*, *indaco* e poca *terra di Siena bruciata*, a pennellate decise, accentuate le ombre più robuste degli alberi.

Infine con una tinta moderatamente asciutta com-

posta di *giallo di spincervino bruno* e *gommagutta*, qua e là, strisciate su alcuni motivi d'erba isolati, senza però abbondare in questi ultimi ritocchi, poichè, se numerosi, darebbero un effetto meschino.

IV.

Motivo: lembo di bosco; nel primo piano zolle di terreno erboso con dei massi di pietra muscosa; immediatamente sul davanti il tronco di una robusta quercia, un po' più indietro, un'altra quercia annosa intisichita, spoglia di frondi. Per sfondo, nel secondo piano, un giovane bosco di un verde fresco.

Colori: cielo: *cobalto* e *garanza rosa*. Insenature della corteccia e prime ombre: *cobalto, lacca carminata* e *terra di Siena bruciata*. Corteccia: 1ª tinta, *verde cromo* e *nero blu*; 2ª tinta, *giallo di spincervino bruno, verde di cromo* e *nero blu*; tinte aranciate, *vermiglione, ocra gialla* e *bianco di China*; tinte scarlatte, *garanza rosa* e *vermiglione*; tinte verdi, *giallo di spincervino bruno, gommagutta* e *verde di cromo*; verde puro, *verde Veronese* e *gommagutta*; tinte porporine, *cobalto* e *garanza rosa*; riflessi nelle ombre, *lacca carminata* e *arancio neutro* — *arancio neutro* e *ocra gialla*. Fogliame: *gommagutta, giallo di spincervino bruno* e poca *terra di Siena bruciata*. Rocce: *cobalto, garanza rosa*, e *nero blu*. Accenti forti nel primo piano: *garanza rosa* e *terra di Siena bruciata*.

È premesso che il cielo sia finito.

Inumidite la carta e rasciugatela.

Con una tinta porporina smorta e piuttosto pastosa composta di *cobalto, lacca carminata* e *terra di Siena bruciata*, a tratti, ripassate le tracce a matita che se-

gnano le divisioni della corteccia dell'albero sul davanti. Mantenete il pennello ben pasciuto e lavorate con la punta, dando tocchi sicuri e fermi. Lasciate asciugare.

Con la 1ª tinta suesposta, ripassate ogni singola parte della corteccia, lasciandovi all'ingiro un margine stretto in bianco per i massimi lumi brillanti. Conducete il pennello in direzione della forma.

Aggiungete a questa tinta un po' di *cobalto* e *garanza rosa*, e passatela sul tronco dell'albero secco.

Sulle ombre del primo tronco, senza riguardo ai riflessi e a pennellate larghe, mettete una tinta di *cobalto, lacca carminata* e *terra di Siena bruciata.*

Senza toccare i lumi, con la prima tinta, ma questa volta molto pastosa o quasi asciutta, rinforzate il colore della corteccia; aggiungendo il *cobalto* e la *garanza rosa* per alcune parti grigie.

Con la medesima tinta di prima, cioè *cobalto, lacca carminata* e *terra di Siena bruciata,* ma d'intonazione un po' più scura, rinforzate le insenature della corteccia.

Ancora con la stessa tinta, facendovi però predominare la *terra di Siena,* accennate le nodosità e gli spazi vuoti sotto la corteccia. Tenete il pennello verticalmente e toccate con disinvoltura e decisione.

Sempre con la stessa tinta, mettete le ombre forti delle rocce, delle profondità e anche quella dell'albero secco.

Col *giallo di spincrevino bruno, verde di cromo* e *nero blu,* disponete le parti scure muscose del tronco e dei rami dell'albero intisichito; e quelle più chiare col *verde Veronese* e *gommagutta,* aggiungendo qua e là poco *verde di cromo;* lasciando fuori dappertutto alcuni piccoli lumi.

Con la medesima tinta, ma più scura e più pastosa disponete il muschio sulle rocce e sul tronco più vi-

cino, mettendovi contemporaneamente le tinte più giallastre di *gommagutta, giallo di spincervino bruno* e poca *terra di Siena bruciata.*

Con una tinta chiara di *cobalto, garanza rosa* e *nero blu* colorite leggermente le rocce, e sui lumi predominanti — lasciandone però alcuni intatti — mettete nettamente le tinte calde aranciate e scarlatte.

Passate sul bosco la tinta data per il fogliame, tenendola piuttosto robusta di tono.

Con la *gommagutta, verde Veronese* e *verde di cromo,* a tocchi, rinforzate il muschio sulle rocce.

Con la *garanza rosa* e poca *terra di Siena bruciata* accennate le parti rosse nel primo piano.

Col *giallo di spincervino bruno, verde di cromo* e *nero blu* cavate i tronchi del bosco.

Col *verde di cromo,* qua e là, modificate il verde delle frondi; e, aggiuntovi il *giallo di spincervino bruno,* decidete gli arbusti.

Con una tinta pastosa di *arancio neutro* e *ocra gialla* mettete qualche riflesso nelle ombre dei tronchi; e se la tinta sottostante non ricevesse il colore, allora inumiditela un poco e sfregatela leggermente col fazzoletto di seta; poi mettete sopra il colore.

Con la stessa tinta, ripassate qua e là, per rompere un po' le tinte fredde.

Col *giallo di spincervino bruno, garanza rosa* e poco *cobalto,* rinforzate le singole parti della corteccia. Ripetete queste velature più volte lasciando però prima asciugare la tinta sottostante. Col mettere tinta sopra tinta si ottiene maggior forza e trasparenza.

Con poco *cobalto* e *verde di cromo,* ripassate le tinte azzurre verdastre della corteccia. Non abusate però troppo di questa tinta, altrimenti cadreste nel pesante. Con la semplice *garanza rosa* velate i toni più caldi.

Col *giallo di spincervino, terra di Siena bruciata* e

poco *oltremare* ripassate ancora l'albero di dietro, ritoccandone la corteccia a tratti isolati e a punta di pennello. Coprite i lumi superflui.

Col *verde di cromo*, frammettendovi la *gommagutta* e il *verde Veronese* toccate il muschio leggermente a punta di pennello; accentuando i massimi scuri col *giallo di spincervino*.

Prendete un piccolo pennello piatto, carico di *bianco di China* a corpo, e a tratti corti, taglianti e decisi, ripassate i numerosi lumi agli orli della corteccia, senza abusarne però, altrimenti cadreste in un effetto meschino, picchiettato.

Strade e terreni.

Prima tinta generale, per il terreno:

Ocra gialla e rosso chiaro.
» » terra di Siena bruciata e pochissimo cobalto.
» » e bruno Vandyk.
Terra di Siena bruciata.
Rosso chiaro e nero lampada.
Ocra gialla, rosso chiaro e grigio Payne.
» » e giallo indiano.
Arancio neutro e cobalto; tinte svariatissime.
Ocra bruna, per terreni sabbiosi.
Gommagutta e terra di Siena bruciata.
Garanza bruna, rosso chiaro e oltremare.

Per le ombre:

Il cobalto, la garanza rosa e la terra di Siena bruciata offrono un'infinità di tinte utilissime.

Nero di lampada e rosso chiaro.
» » e garanza rosa.
» » e terra di Siena bruciata.

Indaco e rosso chiaro, o rosso indiano.
Grigio Payne.
Tinta neutra.
Seppia sola, o con la garanza bruna.
Oltremare, terra di Siena bruciata e lacca.
Bruno Vandyk .
» » e garanza porpora.
Garanza porpora.

Per toni robusti:

Giallo di spincervino bruno o lacca bruna.
Giallo di spincervino, garanza rosa e cobalto.
Bruno Vandyk, strisciato quasi asciutto, dà l'effetto ruvido delle strade, ecc.

Osservazioni.

La solidità, che è il lato carratteristico del terreno, si ottiene per mezzo di lavature piatte e chiare.

La prima disposizione di colore deve essere larga, le successive, secondo il bisogno, meno; tenendo però i contorni decisi, qua e là un po' accentuati; indi devesi osservare che qui qualunque deviazione dalla linea retta talvolta ha una forma speciale, che non deve essere trattata arbitrariamente.

Dove figurano molte tinte, si guardi che queste nella prima lavatura abbiano da scorrere dolcemente le une nelle altre. Qui non devono mancare le lavature d'acqua pura, specialmente nel mettere le ombre.

Quantunque i mucchi di terra e le pietre isolate debbano essere considerate, e trattate, quali oggetti facenti parte a sè, presentando il lume, la mezzatinta, l'ombra e i riflessi propri, tuttavia per conservare l'effetto di unità, devono sempre partecipare all'intonazione locale del terreno a cui fanno parte; e questo

si raggiunge, come si disse, tenendo piatte le prime lavature dei chiari, delle mezzatinte e dell'ombra.

Per cavare i massimi lumi e certi particolari accidentali adoperate la pelle di daino o il fazzoletto.

Se le carreggiate sono molto incavate, procurate di dar loro l'apparenza di profondità mediante ripetute lavature di tinta calda, e non sperate di ottenerla con una sola tinta composta, anche se scura, non vi riuscirete.

Sulla strada e sul terreno, e soprattutto sulle grandi masse di pietre, nel finire è vantaggioso trascinare il pennello carico di colore discretamente asciutto.

Qualora qualche parte del terreno, o le pietre, vi riuscisse di colore sporco, aggiungete allora il *bianco di China* alla rispettiva tinta, ridipingendo quasi a corpo dove occorresse. Nello stesso modo si indicano le piccole pietre fra le macchie erbose già disposte ombreggiando quando il colore sarà asciutto.

ROCCE.

Tinte d'intonazione grigiastra.

(*Queste tinte possono anche servire per le ombre*).

Cobalto e terra d'ombra bruciata.
» e rosso chiaro.
» garanza bruna e terra d'ombra naturale.
» lacca carminata e terra di Siena bruciata.
» garanza rosa e nero blu.
Indaco e rosso chiaro.
» e terra d'ombra bruciata.
» e garanza bruna.
» e rosso indiano.
» garanza rosa e ocra romana.
» terra di Siena bruciata e lacca carminata.

Oltremare e nero di lampada.
Seppia, nero di lampada e garanza bruna.
» indaco e lacca carminata.
» cobalto e garanza rosa.
Grigio Payne, seppia e garanza bruna.
» » terra di Siena bruciata e lacca carminata.
Nero di lampada, cobalto e garanza porpora.
» » e garanza rosa.
» » e verde Veronese.
Nero blu e rosso chiaro o lacca carminata.
Terra d'ombra naturale e oltremare.
Bruno Vandyk e oltremare.
Terra d'ombra bruciata, cobalto e garanza rosa.
Bruno Vandyk, gli azzurri e garanza rosa.

Tinte locali calde e fredde.

Terra di Siena naturale, bruno Vandyk e cobalto.
Terra di Siena naturale, garanza bruna e indaco.
Ocra gialla.
» » e rosso chiaro.
Terra di Siena bruciata.
» » » » e garanza bruna.
» » » » e grigio Payne.
Giallo indiano, terra di Siena bruciata e indaco.
Garanza bruna, con o senza seppia.
Terra d'ombra naturale.
Bistro e blu di Prussia.
Rosso chiaro e blu di Prussia.

Muschio.

Seppia e giallo indiano.
Giallo di spincervino bruno, lacca e oltremare.
Lacca carminata, indaco e bruno Vandyk.

Verde oliva e giallo di spincervino bruno.
— Giallo indiano e garanza bruna.
— » » e terra d'ombra bruciata.
— » » e verde di cromo.
— Gommagutta e verde Veronese, tinta vivissima e fresca.

Osservazioni.

La ruvidezza che caratterizza le rocce si ottiene benissimo con lavature angolose di forma e decise di colore, tenendole, a preferenza, molto larghe nella prima disposizione delle tinte, per studiare i dettagli in ultimo. Passando la tinta locale su lavature grige, si ottiene molta trasparenza, solidità e varietà nel colorito, d'effetto gustoso.

Essendo l'intonazione quasi sempre di colore variato, così è meglio lasciar scorrere le tinte bagnate le une nelle altre. In questo caso è vantaggioso non lavare il pennello a ogni cambiamento di tinta, basta intingerne la punta nel colore voluto.

Le parti scure delle pietre devono essere indicate con colore spesso; mentre le profondità interne delle rocce fesse non devono mai essere messe alla prima; poichè, invece di raggiungere l'intensità ariosa richiesta, non si otterrebbe che un'apparenza cruda, opaca e solida, ove precisamente è richiesta molto trasparenza, la quale non è raggiungibile che con ripetute sovrapposizioni di colore, diminuendo a ogni lavatura l'estensione della tinta. Solo in questo modo otterrete la gradazione dei toni e la dovuta profondità ariosa.

A meno che la vegetazione non copra uno spazio considerevole, e che i lumi non siano più brillanti di quelli delle rocce, le prime lavature di queste devono

essere passate indistintamente su tutta la massa; cavando i motivi di vegetazione dopo.

Il fazzoletto può rendervi dei grandi servigi nel levare grandi porzioni di colore; per dare alle rocce un'apparenza granitica; e su queste porzioni di colore levato che occupano qualche posto nel primo piano, si può ridipinger con tinte a corpo, quasi asciutte, trascinando il colore col fianco del pennello, leggermente, e in modo che il colore venga lasciato superficialmente sulla carta. Nessun altro mezzo si presta meglio per rendere la ruvidezza scabrosa della superficie delle rocce.

In questo modo, sul finire, e senza levare il colore, si possono anche trattare le grandi masse di pietre nel primo piano.

Aggiungendo un po' di *bianco di China* nelle tinte chiare, dando loro, così, più corpo, si ottiene maggior solidità e robustezza.

Edifizi e loro parti.

Tinte per muri, pietre, ecc.:

Ocra romana.
» » e nero di lampada.
» » e garanza rosa.
» » , nero di lampada e lacca carminata.
Ocra gialla.
» » e nero di lampada.
» » e nero blu.
» » e bruno Vandyk.
» » , seppia e grigio Payne; tinta bellissima.
Nero blu.
Nero blu e garanza rosa.
Terra d'ombra e oltremare.

Terra di Siena bruciata e nero di lampada.
Terra d'ombra bruciata, molto usata.
Terra d'ombra, oltremare e garanza rosa.
Indaco e terra d'ombra bruciata.
Nero blu, lacca carminata e terra d'ombra bruciata; toni bassi.

Pietre sabbiose rossastre, illuminate dal sole:

Rosso chiaro.
Rosso chiaro, garanza rosa e cobalto.
Garanza rosa e giallo di Napoli.
Garanza rosa e rosso chiaro.
Giallo indiano e garanza rosa.
Seppia, nero di lampada e garanza rosa.
Rosso indiano e tinta neutra; per muri cadenti e vecchi.

Mattoni e tegole. — In luce:

Terra di Siena bruciata.
Ocra gialla e garanza bruna.
Garanza bruna.
Giallo indiano e garanza bruna.
Ocra gialla e rosso indiano o vermiglione.
Vermiglione e giallo indiano.
Terra di Siena bruciata, vermiglione e oltremare.

In ombra:

Terra di Siena bruciata e garanza bruna o porpora.
Rosso chiaro e grigio Payne.
Garanza porpora.
Nero di lampada.
Nero di lampada e lacca carminata.
Rosso indiano e indaco.
Bruno Vandyk, garanza porpora e oltremare o indaco.
Ocra romana, rosso indiano e oltremare.

Giallo di spincervino, lacca carminata e indaco.
Giallo di spincervino, ocra gialla, rosso chiaro e indaco.
Terra di Siena bruciata, garanza rosa, gli azzurri e bruno Vandyk.
Bruno Vandyk, garanza rosa e gli azzurri, danno un'infinità di tinte.

Legname:

Ocra gialla e nero di lampada.
Cobalto e rosso chiaro.
Indaco e rosso chiaro.
Nero di lampada.
Nero di lampada e lacca carminata.
Nero blu e cobalto.
Seppia.
Bruno Vandyk.
Terra d'ombra naturale.
Terra di Siena bruciata.
Terra di Siena bruciata e oltremare.
Terra di Siena bruciata e nero di lampada.
Grigio Payne, oppure tinta neutra e ocra gialla.
Garanza bruna e seppia.
Garanza bruna e oltremare.
Garanza bruna terra di Siena bruciata e oltremare.
Giallo di spincervino bruno, oltremare e terra di Siena bruciata, per toni forti.

Ardesia.

Grigio Payne.
Nero di lampada.
Nero di lampada e gli azzurri.
Nero di lampada e garanza rosa.
Cobalto e seppia.

Seppia, lacca carminata e indaco.
Nero blu, cobalto e garanza rosa.
Indaco e lacca carminata.
Indaco, lacca carminata e nero di lampada.
Indaco e rosso chiaro o rosso indiano.
Oltremare e nero di lampada.
Oltremare e nero blu.
Oltremare e garanza porpora o bruna.
Oltremare, lacca carminata e giallo di spincervino bruno.

Per le pietre argillose, le stesse tinte coll'aggiunta di più o meno *ocra gialla.*

Tetti coperti di paglia.

Terra d'ombra bruciata, lacca e indaco; se vecchi.
Ocra gialla, terra d'ombra bruciata e indaco.
Garanza bruna.
Garanza porpora.
Ocra gialla e garanza rosa.
Bruno Vandyk o seppia.
Seppia e ocra gialla.
Garanza bruna e gli azzurri.
Indaco, lacca carminata e ocra gialla.

Se coperti di muschio:

Giallo di spincervino bruno.
Giallo di spincervino bruno, terra di Siena bruciata e oltremare.
Giallo di spincervino bruno, lacca e oltremare.
Giallo di spincervino bruno e terra d'ombra bruciata, per dettagli.

Muri terrosi.

Terra d'ombra naturale.
Terra d'ombra bruciata.

Bruno Vandyk.
Seppia e ocra gialla.
Se d'intonazione grigiastra aggiungerete più o meno *indaco* o *oltremare*.

Interni scarsamente illuminati.

Oltremare, lacca e giallo di spincervino bruno.
Oltremare, lacca carminata e terra di Siena bruciata.
Terra di Siena bruciata, giallo di spincervino bruno e garanza porpora.
Garanza porpora e giallo di spincervino bruno.
Garanza porpora e terra di Siena bruciata.

Ombre:

Terra d'ombra naturale e garanza bruna.
Bistro.
Rosso chiaro, nero di lámpada e giallo di spincervino bruno.
Rosso indiano e nero blu.
Seppia, cobalto e garanza rosa.
Indaco e garanza rosa.
Indaco e garanza bruna.
Garanza porpora e nero di lampada.
Garanza porpora e oltremare.
Garanza porpora e ocra gialla.
Garanza porpora, indaco e terra di Siena naturale.

Ferramenta irrugginite.

Vermiglione, terra di Siena bruciata e nero blu.

Vetro.

Oltremare e poca terra di Siena bruciata.

Fumo.

Nello spazio, il fumo stacca in chiaro (azzurro, nero e bianco) sugli oggetti scuri. Si stacca in nero (terra di Siena bruciata e azzurro) sugli oggetti chiari. Negli interni, è di tinta azzurrognola composta di lacca di garanza e cobalto.

Osservazioni.

La freschezza delle lavature, il tono deciso e la destrezza nel maneggio del pennello sono qualità indispensabili in questo genere di lavori.

Disponendo le tinte dei tetti è vantaggioso, dove è possibile, lasciar fuori nettamente i lumi, conducendo il pennello con una precisione assoluta, evitando così un lavoro incerto, snervato e meschino. In questo caso le tinte non devono essere troppo deboli, ma si cerchi piuttosto di indovinare subito il giusto colore, il quale, se necessario, asciutto che sia, può essere modificato a piacere con le velature.

Le ombre dei tetti devono essere disposte senza lavare il pennello a ogni cambiamento di tinta. I tetti coperti di tegole di tinte svariatissime si ottengono coi seguenti colori: *ocra gialla, giallo di spincervino bruno, garanza bruna, lacca carminata, rosso chiaro, indaco* e *vermiglione*; con questi colori si preparano altrettante tinte separate. Si comincia col pennello ben carico di una tinta robusta composta, per esempio, di *garanza bruna* e *lacca carminata*, aggiungendovi, dopo qualche pennellata, un po' d'*indaco*; subito dopo si passa nell'*ocra gialla* e *rosso indiano*, ecc.; fin quando il tetto non sia interamente coperto di colore. Le tegole nuove molto luminose, dopo la prima lavatura, devono essere ripassate col *vermiglione*.

Gl'interstizi si ottengono con tocchi decisi dati col pennello carico di colore denso, e lavorando esclusivamente colla punta, poichè l'effetto d'insieme, in questo caso, dipende dalla fermezza del disegno. Le fessure, i vani oscuri e profondi sparsi qua e là fra le tegole devono essere resi col colore pastoso di tinta calda, composta di *oltremare, lacca carminata* e *giallo di spincervino bruno*, per esempio, tenendo le estremità delle ombre piuttosto secche; è evidente che il pennello, durante questo lavoro, a ogni pennellata deve essere staccato dalla carta.

I lumi più emergenti si cavano in ultimo col raschino.

Acquarellando i muri bisogna aver l'avvertenza di evitare un'esecuzione a macchie.

Figure e animali.

Figure (macchiette).

Tinte per la carnagione:

— Terra di Siena naturale e garanza rosa.
— Rosso chiaro.
— Vermiglione e garanza rosa.
— Cinabro ranciato e bianco di China.

Ombre:

— Terra di Siena bruciata e cobalto.
— Rosso chiaro e cobalto.
— Bruno Vandyk e lacca carminata.
— Garanza bruna; toni forti.

Capelli:

— Ocra gialla.
— Rosso chiaro e giallo indiano.

— Seppia.
— Bruno Vandyk e seppia.
— Bruno Vandyk, seppia e indaco.

Animali.

Tinte per vacche, cavalli, cani, ecc., se di mantello chiaro:

— Ocra gialla.
— Ocra gialla e terra di Siena bruciata.
— Ocra gialla e vermiglione.
— Rosso chiaro.
— Terra di Siena bruciata.

Se di mantello baio chiaro:

— Terra di Siena bruciata e gommagutta.
— Terra di Siena bruciata e garanza bruna.
— Terra di Siena bruciata e lacca carminata.
— Rosso chiaro e garanza bruna.
— Giallo indiano e garanza bruna.

Se di mantello baio scuro:

— Garanza bruna.
— Bruno Vandyk e garanza porpora.
— Garanza bruna e seppia.
— Bruno Vandyk e lacca carminata.

Se di mantello bruno scuro:

— Seppia e lacca carminata.
— Bruno Vandyk.
— Terra di Siena bruciata e nero di lampada.
— Terra di Siena bruciata, lacca e indaco.

Se di mantello nero scurissimo:

— Nero di lampada e lacca carminata.
— Nero di lampada e rosso indiano.

Nero di lampada, lacca e rosso indiano.
Indaco e lacca carminata.
Cobalto, lacca carminata e terra di Siena bruciata.
Grigio Payne e bruno Vandyk.
Grigio Payne e garanza bruna.

Pecore.

Ocra gialla o terra d'ombra naturale.
Ocra romana.
Ocra romana e bruno Vandyk.

Osservazioni.

Le macchiette e gli animali richiedono molta forza e purezza di colore per rompere e addolcire le tinte del paesaggio. Quantunque questi ausiliari della scena, talvolta indispensabili, richiedano un'esecuzione curata, tuttavia devono essere trattati con un certo sfoggio di pennello, mai però troppo piccolo.

Il *bianco di China*, messo a corpo, in questo caso è di grande aiuto, specialmente per cavare i lumi vivi e netti. Mischiato cogli altri colori dà tinte pastose molto robuste, applicabili vantaggiosamente su tutte le altre tinte.

Quando le macchiette o gli animali possono essere lasciati in bianco fin da principio, è meglio; altrimenti, a opera finita, si disegnano fuori con uno strato a corpo di *bianco di China*; e quando sarà asciutto, con precauzione vi si passano sopra le tinte necessarie per ottenere l'effetto voluto.

ACQUA.

Stagni.

Acqua chiara:

Cobalto, garanza rosa e ocra gialla.
Cobalto e rosso indiano; meno chiara.

Torbida:

Cobalto, indaco e garanza bruna.
Cobalto, garanza bruna e poca seppia.

Torbidissima:

Indaco e garanza bruna o rosso chiaro.

Fiumi e torrenti.

Intonazione giallastra o ranciata:

Terra di Siena naturale.
Terra di Siena naturale e bruno Vandyk o garanza bruna.

Intonazione verdastra:

Cobalto e gommagutta.
Terra di Siena naturale e indaco.
Ocra romana e indaco.
Giallo indiano, terra di Siena bruciata e indaco.
Giallo indiano, bruno Vandyk e indaco.
Giallo di spincervino bruno, indaco e poco bruno Vandyk.

Intonazione grigia, debolmente colorita:

Terra di Siena bruciata e cobalto.
Cobalto, garanza porpora e terra di Siena naturale.
Indaco, garanza bruna e giallo indiano.

Intonazione scurissima:

Garanza bruna e bruno Vandyk.
Bruno Vandyk, lacca carminata e indaco.

Per vegetazione sott'acqua:

Terra di Siena naturale e oltremare.
Seppia, nero di lampada e garanza bruna.
Giallo indiano, terra di Siena bruciata e indaco.

Mare e laghi.

Tinte grigie, per la prima lavatura:

Cobalto e rosso chiaro, oppure rosso indiano.
Cobalto, garanza porpora e ocra gialla.
Oltremare e nero di lampada.
Oltremare e garanza bruna.
Oltremare, indaco e poca garanza rosa.
Cobalto e oltremare, verso l'orizzonte di colore più intenso.

Tinte locali, per tempo burrascoso:

Terra di Siena naturale e nero di lampada.
Terra di Siena naturale e seppia.
Terra d'ombra naturale e indaco o cobalto.
Bruno Vandyk e terra di Siena naturale.
Cobalto e terra di Siena bruciata.
Terra di Siena bruciata e indaco.

Verde marino più o meno puro:

Terra di Siena naturale e indaco.
Giallo di cadmio e oltremare.
Terra di Siena naturale e cobalto, oppure oltremare, e talvolta, nel primo piano, coll'aggiunta di poco bruno di Vandyk o garanza bruna.

Terra di Siena naturale, blu di Prussia e poco bistro.
Bistro, blu di Prussia e gommagutta; tinta bellissima.
Gommagutta e cobalto.
Gommagutta e seppia.
Cobalto, ocra gialla e poca lacca carminata.
Ocra romana e indaco.
Rosso chiaro e blu di Prussia.
Per far brillare certe parti vivamente colorite, velatele leggermente col verde Veronese.

Tinte brillanti per laghi:

Cobalto e ocra gialla.
Cobalto e verde Veronese.
Cobalto e gommagutta (per velature).

Per i lumi:

Terra di Siena naturale.
Terra di Siena naturale e bruno Vandyk.
Terra di Siena naturale e garanza rosa.
Ocra gialla.

Tinte per barche, vele, ecc., ecc.

Per barche brune o nere:

Nero di lampada.
Nero di lampada e lacca carminata o rosso chiaro.
Nero di lampada, garanza bruna e terra di Siena bruciata.
Oltremare, seppia e lacca carminata.
Oltremare, garanza bruna e terra di Siena bruciata.
Indaco e lacca carminata.
Tinta neutra.

Tinta neutra e rosso chiaro.
Tinta neutra e bruno Vandyk.
Tinta neutra e terra di Siena bruciata.
Seppia, nero di lampada e garanza bruna.
Seppia, terra di Siena bruciata, lacca carminata e indaco.
Vermiglione, terra di Siena bruciata e garanza bruna.

Di tinta rossastra:

Terra di Siena bruciata e lacca carminata.
Grigio Payne o tinta neutra con la garanza rosa o bruna, o la lacca carminata.
Per barche in lontananza aggiungasi il cobalto.

Tinte per vele chiare:

Ocra romana.
Ocra gialla e tinta neutra.
Ocra gialla e terra d'ombra naturale o rosso chiaro.
Ocra gialla e vermiglione o terra di Siena bruciata.
Cobalto e rosso chiaro.

Se rossastre:

Ocra romana e garanza rosa o bruna.
Rosso chiaro e garanza bruna o porpora.
Terra di Siena bruciata e vermiglione.
Terra di Siena bruciata e rosso indiano.

Avvertimenti.

I riflessi devono essere indicati contemporaneamente agli oggetti che si specchiano nell'acqua, tenendoli però di tono più deboli.

Non trascurate mai di bagnare prima la carta, affinchè il tutto vada insieme delicatamente, e nei riflessi conducete il pennello sempre in direzione ver-

ticale. Non preoccupatevi della maggior parte dei numerosi piccoli lumi orizzontali, potendoli cavare meglio dopo aver terminata l'acqua. Mentre le strisce luminose più larghe, o altri partiti di luce più estesi, è meglio lasciarli fuori.

Dipingendo l'acqua corrente, dopo la prima tinta stesa con un fare largo, dècidete i sassi e il letto col colore discretamente pastoso. Asciutto il colore, con un pennello morbidò date su questa parte una leggera lavatura d'acqua pura; e dopo aver applicata la carta assorbente, immediatamente, ripassate l'acqua con la tinta del colore locale, ripetendo quest'operazione due o tre volte quando l'acqua è d'intonazione scura.

Nei laghi e nella marina, riguardo all'esecuzione, si procede come per il cielo, facendo però dominare nelle parti lontane un'intonazione azzurrognola di *cobalto*.

Vi facciamo però osservare che nel mare agitato bisogna avere la precauzione di dare le prime lavature d'intonazione grigia più che sia possibile, arrivando gradatamente a una tinta pura a misura dell'avvicinarsi alla riva. Non bisogna occuparsi, in principio, delle onde più lontane, perchè riescono più morbide e naturali riprendendole dopo.

L'orlo superiore e i chiari luminosi delle onde spumanti riescono sempre meglio se cavati col temperino, con la mollica di pane o col *bianco di China.*

Evitate i piccoli tocchi, e abbiate per massima di tenere le lavature tanto estese e leggere di colore quanto è possibile.

COME SI ACQUARELLA UN PAESAGGIO.

Supponiamo un effetto di sera e che il soggetto rappresenti un terreno paludoso, con delle montagne grigiastre per ultimo piano.

Colori: *garanza rosa* e *giallo indiano* — *cobalto* e *garanza bruna* — *bruno di Vandyk* o *giallo di spincervino bruno* — *rosso chiaro* — *cobalto* e *garanza rosa* — *seppia* e *giallo indiano* — *verde oliva* o *giallo di spincervino bruno* — *seppia* e *giallo indiano, bruno Vandyk* — *cobalto* e *indaco*.

Ammesso che il disegno sia stato svolto con precisione, prima di colorirlo, ripassate il contorno con una tinta grigia chiara. In questo caso per le lontananze serve bene il *cobalto* rotto con poco *rosso indiano*; sostituendo a quest'ultimo la *garanza bruna* nei motivi sul davanti. I tratti a matita devono poi essere cancellati con leggerezza, altrimenti la piombaggine trascinata col colore potrebbe nuocere alla nitidezza delle tinte.

Prima di cominciare il cielo, col pennello piatto e largo date su tutto il disegno una lavatura d'acqua pura. Evaporata presso a poco l'umidità, disponete il cielo nel modo seguente:

Cominciando dall'alto, con una tinta debole di *garanza rosa* coprite una quarta parte dell'altezza del cielo; di qui aggiungete gradatanente poco *giallo indiano*, estendendo la lavatura su tutta la parte inferiore del disegno, in modo da risultare una gradazione discendente che dal rosa pallido passi all'aranciato, diventando più calda all'orizzonte, per perdersi a poco a poco nel primo piano.

Quando la carta sarà completamente asciutta, capovolgete la tavoletta e ripetete la lavatura d'acqua pura conducendo il pennello leggermente di traverso, evitando di smuovere il colore sottostante.

In seguito preparate una tinta chiara di *cobalto*, e tenendo la tavoletta sempre capovolta (la carta deve essere ancora un po' umida, non troppo) cominciate al confine segnato dalla *garanza rosa* e mettete la tinta di *cobalto*, caricandola di colore, gradatamente,

a misura che vi avvicinerete alla parte superiore del cielo.

Se ciò è eseguito bene, il cielo, una volta asciutto, presenterà una gradazione azzurra leggermente porpora, aggiunta alle tinte della prima lavatura.

Dopo aver capovolta la tavoletta, passate sulla lontananza una tinta composta di *cobalto* e *garanza bruna* (per effetto della trasparenza dell'aranciato sottostante, otterrete un bellissimo grigio perla) che rinforzerete di *garanza bruna* nel secondo piano, e, arrivato nel primo, aggiungerete il *bruno Vandyk* o il *giallo di spincervino bruno.*

Per effetto di contrasto, quest'ultima lavatura avrà diminuito il valore del cielo, perciò dovrà essere rinforzato. Per far questo non è precisamente necessario di rinforzare tutta l'intonazione del cielo, basterà rinvigorire le tinte più calde verso l'orizzonte, col sostituire il *rosso chiaro* alla *garanza rosa* e l'*ocra gialla* al *giallo indiano.*

Qui facciamo osservare che è buon metodo disporre l'acquarello a colori puri e ricchi di tinta; perchè una tinta viva può essere facilmente smorzata, mentre non è cosa agevole dar vita a una d'intonazione cupa.

Col *rosso chiaro* indicate alcune nuvole lontane in forma di strisce orizzontali, ombreggiandole con una tinta pallida di *cobalto* e *garanza rosa.*

Rinforzate le montagne dell'ultimo piano con una tinta di *cobalto* e *garanza rosa,* aggiungendovi l'*indaco* e il *giallo di spincervino bruno* nell'avvicinarsi al secondo piano. Questa tinta grigia verdastra dovrà sfumarsi gradatamente nel *bruno Vandyk* già messo nel primo piano.

Tenete l'intonazione del primo piano, in questo caso, più pallida di quella del secondo.

Ammesso che il cielo sia terminato, occupatevi della distribuzione dei lumi e delle ombre del paesag-

gio. Nel nostro caso l'ombra principale occuperà il piano di mezzo. Rompete la monotonia cupa di quest'ombra estesa coll'introdurvi qualche oggetto di tono più vigoroso dell'intonazione generale dell'ombra. Una piccola capanna e qualche mucchio di zolle erbose o di torba nella parte lontana della palude, potrebbero essere introdotti con vantaggio come masse più scure; mentre un fumo leggero, elevandosi a spirale dalla capanna, darà vita al soggetto.

Nel secondo piano possono essere accennate alcune macchie irregolari di sterpi, coi colori che servirono per le parti scure, cioè *seppia* e *cobalto*, o con una mescolanza di *bruno Vandyk* e *indaco*. Aggiungete il *verde oliva* o il *giallo di spincervino bruno*, avvicinandosi al primo piano.

La *seppia* col *giallo indiano* e il *bruno Vandyk* o il *giallo di spincervino bruno*, con la *garanza*, serviranno benissimo per il colore ricco del primo piano, e qualora le tinte riuscissero troppo sentite o crude, allora addolcitele con un po' di *cobalto* o *indaco*.

Dettagliate qualche arbusto e qualche massa d'erba, ciò aiuterà a far avanzare maggiormente il terreno. Questi dettagli non devono però essere troppo accentuati, perchè nuocerebbero all'affetto complessivo delle ombre principali.

Coi soliti mezzi completate il lavoro, cavando cioè i lumi necessari.

Qui, se non necessario, è forse opportuno accennare certi mezzi sussidiari, dei quali si può però anche farne a meno.

Gomma arabica. — Sciolta nell'acqua e passata parzialmente sull'acquarello, serve per dar brio al colore delle macchiette, motivi d'animali, e special-

mente per ravvivare o rendere trasparenti gli scuri del primo piano, che, appannati, non lasciano vedere il giusto tono delle tinte.

Noi vi sconsigliamo però tali ripieghi, a meno che non fossero indispensabili; perchè l'effetto dell'acquarello dovrebbe essere reso esclusivamente coi colori puri.

Taluni, invece della gomma arabica, che lascia una macchia lucida, ottengono lo stesso scopo adoperando poco olio di lino, fregandolo col dito sulle porzioni che si vogliono avvivare.

Mucillaggine d'adragante, conosciuta in commercio col nome di « Water Colour Megilp ». — È un preparato abbastanza usato, almeno in Inghilterra, e ha la proprietà che mescolato ai colori, questi possono essere maneggiati come quelli a olio, permettono cioè di lavorare a corpo. Usasi specialmente per rappresentare gli alberi, e se il lavoro viene eseguito con cognizione, si ottengono effetti di trasparenza bellissimi.

Lo stesso scopo può essere raggiunto con l'*acqua di riso* o il *fiele di bue*.

PARTE SECONDA.

FIGURA — RITRATTO.

Tutto quanto si riferisce al ritratto a olio, riguardo alla posa, alla luce, alla drapperia, al fondo, ecc., ecc., serve anche per l'acquarello.

Quantunque, eccettuato il bianco, tutti i colori all'acquarello possano coll'aggiunta dell'acqua diventare più o meno trasparenti, nella figura non è però possibile ottenere la trasparenza raggiunta mediante

le velature ad olio; perchè i colori a olio, essiccati che siano, si attaccano tenacemente alla tela o altra superficie, senza il pericolo di muoversi sotto la sovrapposizione di altri strati di colore; mentre quelli all'acqua, sotto le lavature, inumidendosi la gomma che li fissa sulla carta, possono invece muoversi e mischiarsi colle ultime tinte sovrapposte.

È per questo che la pratica di dipingere la figura all'acquarello differisce da quella della pittura a olio e si può dire che ogni artista ha un metodo proprio di esecuzione.

Noi vi introdurremo in questo studio con un'esecuzione che si basa specialmente sui punteggi e sui tratteggi; e chi non volesse assoggettarsi a tale lavoro di pazienza, può scegliere uno degli altri metodi insegnati per acquarellare la figura.

Il punteggio consiste nel lavorare con dei punti o brevissimi tratti, eseguiti colla punta del pennello.

Il tratteggio è il medesimo genere di lavoro, ma eseguito con linee invece di punti. Vi sono diverse maniere di tratteggiare e noi vi consigliamo la seguente.

Cominciate il lavoro coprendo lo spazio destinato con tocchi un po' orizzontali corti, larghi e regolari, dati con fermezza e in fila cominciando dall'alto e andando verso il basso, e in maniera da non lasciare delle piccole goccie o macchie all'estremità dei tocchi. E ciò si evita premendo il pennello nel cominciare, tenendolo fermo fino alla fine della pennellata; invece di cominciare leggermente per finire con una pressione ferma.

I tratti devono possibilmente avere la direzione delle fibre della carne, o dei piani della forma della testa. Cioè, generalmente, saranno orizzontali sulla fronte, perpendicolari sul naso e curvi intorno agli occhi, la bocca e nel contorno della faccia.

Dopo aver messo i tratteggi, paralleli e nel medesimo senso, si incrociano leggermente con eguali tocchi fermi, evitando però di incrociarli ad angolo retto o troppo obliquamente.

Questa maniera di tratteggiare dà un effetto morbido e pastoso.

L'effetto prodotto dai tratteggi sulle ombre consiste in una forza di tono e trasparenza non raggiungibile a lavature.

Modo di colorire una testa.

Mettete sulla tavolozza di porcellana i colori seguenti:

- *Giallo indiano.*
- *Rosso di Venezia.*
- *Vermiglione.*
- *Garanza rosa.*
- *Garanza bruna.*
- *Rosso indiano.*
- *Cobalto.*
- *Seppia.*

Dopo aver svolto un contorno corretto della testa che volete colorire, strofinate leggermente il disegno con la mollica di pane, in modo da non lasciar sulla carta che delle tracce di matita appena visibili.

Col colore molto diluito, confacente alle parti, e con sicurezza di pennello, fermate il contorno del disegno; per esempio con la *seppia* segnate l'iride di un occhio grigio o azzurro; col *bruno Vandyk*, quella di un occhio scuro; e le ciglia e le sopracciglia con la *seppia*. Se il contorno del naso si trova in ombra indicatelo con la *garanza bruna*, con la quale segnerete

anche le orecchie; per le narici e le ombre forti della bocca, adoperate la *garanza bruna* e la *garanza rosa.*

Con la tinta d'ombra generale, composta di *rosso indiano,* smorzato col *cobalto* quel tanto da non risultare una tinta color ardesia, e di tono possibilmente eguale a quello del vero, disponete le ombre più importanti e caratteristiche del viso; nella cavità degli occhi, sotto il naso, sotto il mento e dietro le orecchie. Queste ombre devono essere eseguite in parte a lavature e in parte a tratteggi. Mettete l'ombra del labbro inferiore col *cobalto.*

Col *vermiglione* e la *garanza rosa* colorite le labbra, quest'ultima tinta deve essere lavorata a punteggi; e i chiari delle labbra possono essere o resi o cavati dopo.

Ora, lasciando fuori gli occhi, passate su tutto il viso una leggera lavatura di *rosso di Venezia.*

Mentre asciuga, con la *seppia* indicate le masse principali dei capelli, cominciando dalle parti più scure e decise, finchè tutta la capigliatura sia resa con tocchi della forza conveniente.

A questo punto potete disegnare la biancheria aderente alla carnagione, con poco *cobalto* e *seppia,* accennando anche, col rispettivo colore, tutto ciò che fa parte della figura; cominciando sempre dai tocchi decisi che danno la forma agli oggetti. Così avrete l'abbozzo, disposto a tinte piatte.

Asciutta completamente la lavatura di *rosso di Venezia* sul viso, con questo stesso colore, adoperandolo però chiaro e liquido, cominciando dalla fronte, tratteggiate tutto il viso, conducendo i tratti nella direzione dei piani, in modo d'ottenere la maggior rotondità possibile conforme al vero.

Ripeterete quest'operazione su tutto il viso, avendo cura che i tratti riescano poco incrociati, e, sopra tutto, come si disse, non ad angolo retto.

Certi ritratti, specialmente quelli di uomo, richiedono nelle parti inferiori del viso una tinta leggera di *rosso indiano*, tratteggiata col *rosso di Venezia*.

Ora passiamo allo studio dei piani.

Riprendete il lavoro cominciando col mettere l'ombra della fronte col *rosso indiano*; poi le ombre più scure della cavità degli occhi col *rosso indiano* e *cobalto*, adoperando il *cobalto* puro sul margine dell'ombra, procurando però sempre di mantenere la forma dell'ombra con esattezza. Marcate gli orli delle palpebre col *rosso indiano*.

Sulle guance mettete una tinta di *vermiglione* e *garanza rosa*, di gradazione di colore e tono del rosso dei pomelli; punteggiate i bordi della tinta vicino al naso, conducendo gradatamente il colore sulle tempie, estendendolo oltre le guance verso le orecchie, e mettetene anche un po' sul mento.

Necessitando, ronforzate gli scuri più forti.

Col *cobalto* tratteggiate le parti in ombra della fronte, facendo predominare l'azzurro nelle parti che scorciano.

Vi facciamo osservare che lo scopo di mettere il rosso sotto l'azzurro è quello di raggiungere maggior purezza e brillantezza di colorito; mettendo l'azzurro prima, l'intonazione risulterebbe sporca e fiacca di colore.

Con una tinta fredda composta di *cobalto* e *giallo indiano*, a punteggi, lavorate nella cavità degli occhi.

Mettete del *cobalto* sull'ombra dell'estremità della mascella inferiore, conservando nettamente la forma e la forza di tono, e marcando soprattutto l'angolo della mascella inferiore.

Mettete l'ombra azzurra delle tempie, e, a punteggi, ammorbidite tutti i passaggi del chiaroscuro, che devono tendere piuttosto al grigio.

Se durante il lavoro scoprite qualche punto lasciato in bianco, copritelo tosto con la rispettiva tinta.

Qualora i tratti vi riuscissero troppo duri, ammorbiditeli lavandoli ripetutamente col pennello imbevuto d'acqua pulita. Le tinte troppo forte si modificano, invece, tratteggiandole con la semplice acqua pura; poi si leva il colore bagnato, fregandovi sopra leggermente il fazzoletto di seta.

Qui è tempo di disporre anche il fondo, dando esso la nota per l'intonazione del colorito finale del viso e dei capelli.

Senza intenzione di consigliarvi un colore piuttosto che un altro, vi preveniamo che coll'*indaco* e la *terra di Siena bruciata*; l'*indaco* e la *seppia*, o l'*indaco* e il *bruno Vandyk*, si ottengono fondi verdastri simpatici, ben intonati con la carnagione.

Il fondo deve essere disposto e larghe lavature, indicando le gradazioni di tono più o meno per mezzo della pastosità delle tinte; poi lo si ammorbidisce con tocchi in parte tratteggiati e in parte lavati.

Coi rispettivi colori, date una larga lavatura al vestito, e disponete le ombre della biancheria con la *seppia* e *cobalto*.

Riprendete il viso. Con una leggera tinta di *cobalto* tratteggiate le parti in iscorcio delle guance e l'ombra sotto il labbro inferiore e agli angoli della bocca, decidendone bene la forma, e allargando la tinta gradatamente, sfumandola nell'ombra azzurra della mascella inferiore.

Mettete una tinta azzurra sotto il naso e un po' del colore dell'ombra sull'ala della narice.

Addolcite il contorno del mento e arrotondatelo con la tinta d'ombra.

Mettete sul mento una tinta calda composta di *rosso di Venezia* e *giallo indiano*. E un po' anche sulle ombre più scure nella cavità degli occhi.

Ammorbidite la parte ombreggiata dell'iride con la tinta d'ombra; indi terminate la labbra punteg-

giandole col *vermiglione* e la *garanza rosa*. Badate però che le estremità della bocca sono le meno colorite.

Ora passate ai capelli rinforzando le ombre principali con la *seppia*; poi disponete la tinta locale, che, per esempio, se la capigliatura è bruna, può essere composta di *bruno Vandyk* e *seppia*; tinta che serve anche per le ombre.

Lavorate con tinte nè pastose di colore, nè troppo liquide. Toccate i capelli in maniera da rilevare, per mezzo dei toni, il carattere delle ondulazioni suggerite dal vero.

I massimi lumi risparmiati in principio, o cavati in ultimo, devono essere coperti con una leggera lavatura di *cobalto* e poco *rosso indiano*.

Se la tinta locale non è sufficientemente calda passatevi sopra la tinta della carnagione, composta di *rosso di Venezia* e *giallo indiano*.

Per i capelli neri si procede nello stesso modo, adoperando però la sola *seppia*, invece di mescolarla col *bruno Vandyk*, e aggiungendo, per i toni più forti, la *lacca carminata* e l'*indaco*. Ricordatevi che nei capelli scuri, tra i chiari e le ombre vi è sempre una tinta calda.

Anche per i capelli biondi si comincia, come prima, colla *seppia*, di tono confacente, poi si mettono le tinte più forti composte di *bruno Vandyk* con o senza *seppia*, indi la tinta locale della carnagione (*rosso di Venezia* e *giallo indiano*). Per tinta locale, può servire tanto l'*ocra gialla* quanto il *giallo indiano* col *rosso di Venezia*; quest'ultima tinta è più trasparente. I lumi brillanti devono tendere al giallo, e tra i chiari e le ombre deve arieggiare una tinta vaporosa grigia d'intonazione fredda.

In tutti i casi i lumi brillanti si cavano dopo, quando le tinte saranno affatto asciutte, e per dar loro il tempo di asciugare, solitamente, si lasciano i capelli

in questo stato, occupandosi della faccia, delle braccia e delle mani qualora fossero visibili.

Abbiate l'avvertenza d'introdurre delle ombre o delle tinte grigie fra i capelli e le carni, e di addolcire le estremità e i contorni dei capelli dove incontrano il fondo.

Date alla biancheria una lavatura generale a mezzatinta, senza risparmiare i lumi brillanti, che si caveranno dopo nel modo a suo luogo indicato. Mettete la tinta locale del vestito, coprendo anche i lumi.

A questo punto tutta la carta deve trovarsi coperta di colore d'intonazione più o meno scura, dove non mancano che i lumi vivi e decisi. Prima però di cavarli ripassate con cura il lavoro, perfezionando la forma, intonando meglio il colorito, addolcendo i passaggi del chiaroscuro, ecc., cominciando per esempio, dall'occhio.

Se la tinta d'ombra sopra l'occhio è troppo paonazza, correggetela col *verde*. (Ricordatevi che per tinta verde s'intende quella composta di *cobalto* e pochissimo *giallo indiano*). Riuscendo questa tinta troppo verde, può essere sostituita con quella delle carni.

Addolcite e arrotondate i piani dov'è necessario. Ricordatevi che le ombre danno il rilievo; per conseguenza devono essere di tono robusto e di forma esatta, indicate con decizione e d'intonazione calda; tenendo invece le mezzetinte fredde e larghe, col dovuto passaggio azzurro.

Se le ombre sono troppo calde smorzatele col *verde*; se troppo verdi modificatele con un colore porpora (ottenuto con la *garanza rosa* e il *cobalto*, senza essere però troppo *violetto*); se troppo azzurre tratteg. giatele con una tinta aranciata composta di *rosso di Venezio* e *giallo indiano*.

Col colore dell'ombra, con un tratto o due, decidete

gli angoli della bocca, addolcendo le estremità con l'azzurro; con cui marcherete anche gli angoli della bocca.

Dipingendo l'orecchio tenete le ombre calde e alquanto rossastre, per imitare la loro semitrasparenza.

Dove trovate i tratteggi troppo marcati, lavoratevi sopra con un pennello inumidito d'acqua pura e asciugato con un fazzoletto morbido.

Ora veniamo agli accenti luminosi, che si cavano nel modo seguente:

Con un pennello pulito imbevuto d'acqua segnate con precisione la forma dei lumi, poi con un leggero movimento orizzontale di mano fregatevi sopra con forza con la mollica di pane o un pezzo di pannolino morbido. Un movimento circolare guasterebbe la superficie della carta. Quanto più a lungo s'aspetta a strofinare per cavare i lumi (per esempio, il tempo a contare fino a otto o dieci) tanto più riusciranno brillanti.

Facciamo osservare che in questo caso il colorito corrisponde a una persona di carnagione fresca.

Le drapperie si trattano nello stesso modo indicato per i capelli; cioè, cominciando col disporre le pieghe più ampie che indicano la forma delle masse principali, e dopo aver accennate le più piccole, si mette la tinta locale, risparmiando i chiari, che si coprono soltanto con una tinta leggera di colore. Quando il tutto sarà asciutto, allora si decidono i lumi brillanti.

La figura all'acquarello può essere però trattata anche a lavature, senza cioè ricorrere ai punteggi e ai tratteggi, e in tre maniere diverse.

La prima consiste nel cominciare col disporre le ombre, mettendo poi le mezzetinte e in ultimo la tinta locale; la seconda, cominciando con la tinta lo-

cale, far seguire le mezzetinte e mettere le ombre in ultimo; ottenendo, in ambo i casi, il colorito mediante sovrapposizioni; la terza consiste nel mettere addirittura sulla carta le tinte e i toni osservati sul modello.

Nella prima maniera si procede come in un disegno dal gesso facendo passare la figura per tre fasi:

1ª Fase. - *Ombre.* — Si passa su tutte le parti in ombra una tinta composta di *terra di Siena bruciata. indaco* e pochissima *lacca di garanza*; in maniera d'ottenere una gradazione di tinta leggermente violacea. Tinta che deve essere debole di tono per non contrastare con quelle che verranno sovrapposte.

2ª Fase. - *Mezzetinte.* — Asciutta la tinta dell'ombra, al posto delle mezzetinte, coprendo anche le ombre, si mette una tinta composta di *garanza bruna* (o tinta equivalente) e *cobalto.*

Anche questa tinta deve essere molto leggera.

3ª Fase. - *Tinta locale.* — Asciutte le tinte precedenti si dispone la tinta locale su tutta la superficie della faccia, procurando di risparmiare i partiti in luce.

Queste tre tinte sovrapposte danno un'intonazione più pallida di un primo effetto della modellazione delle forme, e costituiscono l'abbozzo.

Per terminare e ottenere maggior verità nel colorito, si ritorna sopra con tinte più sostenute e velature, in modo d'approssimarsi sempre più al colorito del modello, finchè sia raggiunto l'effetto finale.

La seconda maniera consiste nell'invertire l'ordine delle sovrapposizioni, cominciando cioè dal colore locale, disposto su tutto il viso; mettendo in seguito le mezzetinte e in ultimo le ombre; come lo indicano le Tav. XXXVI, XXXVII, XXXVIII.

I massimi lumi possono essere lasciati fuori o cavati dopo.

Il terzo modo consiste nel mettere le ombre, le

mezzetinte e la tinta locale addirittura, senza passar per tinte intermediarie preparatorie, avvicinandosi più che sia possibile a quelle osservate nel modello. Procedendo così non rimane che mettere qualche velatura per rialzare il colorito e raggiungere l'effetto finale.

La divisione dell'acquarello in tre fasi non è assoluta; si potrà farlo passare per quattro o cinque fasi, e anche più, secondo il grado di finitezza desiderata. Per esempio, nella seconda maniera, prima della tinta locale, si può dare una lavatura leggerissima di colore, che può servire per i massimi lumi, lasciati fuori nel mettere la tinta locale.

In questi metodi, nell'applicazione delle tinte non bisogna insistere troppo nei dettagli; la cui indicazione esagerata nuocerebbe all'insieme, che deve sopratutto emergere; i dettagli, per quanto riescano perfetti, devono essere sempre sacrificati senza rincrescimento. In una parola non si deve mai subordinare l'insieme ai dettagli.

Riguardo al colorito speciale dei diversi tipi di carnagione, vi possono, in principio, servire i seguenti suggerimenti.

Colorito fresco di un tipo biondo.

— *Tinta locale.* — Lacca di garanza, vermiglione e pochissima ocra gialla in varie proporzioni.

— *Mezzetinte.* — Alla tinta locale aggiungasi pochissimo oltremare o cobalto.

Ombre. — Seppia e pochissimo cobalto e ocra gialla. Per le parti più scure si aggiunga l'oltremare.

Tipo bruno.

Tinta locale. — Lacca di garanza, terra di Siena bruciata e giallo indiano.

Ocra gialla e terra rossa, o rosso di Venezia.

Mezzetinte. — Tinta locale con l'aggiunta di pochissimo oltremare o cobalto.

Ombre. — Si dispongono con una tinta composta di seppia, indaco e lacca di garanza, rivenendo sulle parti più scure coi medesimi colori, ma di tono più basso.

Donne e bambini.

Tinta locale. — Ocra gialla e carminio.

Mezzetinte. — Alla tinta locale aggiungasi pochissimo oltremare o cobalto, in una gradazione leggerissima.

Ombre. — Tinta debole composta con la seppia, pochissima lacca di garanza, cobalto e ocra gialla.

Per le parti più scure aggiungasi l'oltremare.

Labbra.

Tinta locale. — Carminio puro o vermiglione rotto con pochissimo cobalto.

Mezzetinte e ombre. — I medesimi colori, ma le tinte devono essere di intensità diverse.

Accenti.

Nelle pieghe delle orecchie, nell'iride, nelle pupille, nelle narici, nell'unione delle labbra; lacca di garanza, terra di Siena bruciata e cobalto.

Parti sanguinee.

Sulle gote, le ali del naso, si dà una velatura di lacca di garanza e vermiglione.

Capelli.

Biondo cenere:

Tinta locale. — Ocra gialla rotta col nero avorio.
Mezzetinte. — La medesima tinta aggiungendo la garanza bruna e il cobalto.
Ombre. — Oltremare, lacca di garanza e ocra di montagna, in un'intonazione grigia.

Biondo dorato:

Tinta locale. — Ocra gialla o giallo indiano e lacca di garanza.
Mezzetinte. — Cobalto e garanza bruna mescolati con la tinta locale.
Ombre. — Terra di Siena bruciata, garanza bruna, ocra di montagna e oltremare.

Castagni:

Tinta locale. — Nero avorio e garanza bruna.
Mezzetinte. — Nero avorio e terra di Siena bruciata.
Ombre. — Oltremare e terra di Siena bruciata.

Neri:

Tinta locale. — Oltremare e garanza bruna.
Mezzetinte. — I medesimi colori aggiungendo il nero avorio.

Grigi:

Tinta locale. — Nero avorio e ocra gialla, tinta molto liquida.
Mezzetinte. — Cobalto e garanza bruna.
Ombre. — Nero avorio, ocra di montagna e lacca di garanza.

Bianchi.

Tinta locale. — Ocra gialla liquidissima.

Mezzetinte. — Cobalto e garanza bruna.
Ombre. — Nero avorio, ocra di montagna e lacca di garanza.

Rossi:

Tinta locale. — Giallo indiano, lacca di garanza e terra di Siena bruciata.
Mezzetinte. — I medesimi colori, aggiungendo il cobalto.
Ombre. — Terra di Siena bruciata, garanza bruna, ocra di montagna e oltremare.

In tutti i casi i lumi, se lasciati fuori, si ottengono velandoli leggermente con la tinta locale resa tanto acquosa d'ottenere il tono richiesto. Oppure possono essere cavati in ultimo coi mezzi a suo luogo insegnati.

Drapperia.

Le tinte seguenti vi serviranno di guida per acquarellare la drapperia.

Panni bianchi:

Tinta locale. — Ocra gialla liquidissima, di tinta impercettibile.
Mezzetinte. — Nero avorio e oltremare.
Ombre e accenti. — Oltremare e terra di Siena bruciata.

Stoffa gialla:

Tinta locale. — Ocra gialla, giallo indiano, giallo di cadmio.
Mezzetinte. — La medesima tinta modificata colla garanza bruna e il cobalto.
Ombre e accenti. — Ocra di montagna, oltremare e terra di Siena bruciata.
Terra di Siena naturale e bruno Vandyk.

Stoffa rossa:

Tinta locale. — Vermiglione, lacca di garanza, terra di Siena bruciata e giallo indiano.
Mezzetinte. — Garanza bruna e cobalto.
Ombre e accenti. — Terra di Siena bruciata, oltremare e garanza bruna.

Stoffa porpora:

Tinta locale. — Lacca di garanza e pochissimo indaco.
Mezzetinte. — La medesima tinta più o meno scura.
Ombre e accenti. — La medesima tinta mescolata con la seppia.

Stoffa blu marino:

Tinta locale. — Indaco e lacca di garanza.
Mezzetinte. — Oltremare e garanza bruna.
Ombre e accenti. — Terra di Siena bruciata e oltremare.

Stoffa azzurro chiaro:

Tinta locale. — Blu di Prussia, cobalto, verde Veronese.
Mezzetinte. — Oltremare o cobalto e garanza bruna.
Ombre e accenti. — Oltremare e terra di Siena bruciata.

Stoffa verde:

Tinta locale. — Gli azzurri e i gialli.
Mezzetinte. — La medesima tinta di tono più scuro.
Ombre e accenti. — La stessa mescolanza, aggiungendo la terra di Siena bruciata.

Stoffa verde brillante:

Tinta locale. — Verde smeraldo, più o meno modificato col giallo.
Mezzetinte. — La stessa tinta più scura.
Ombre e accenti. — Indaco e seppia.

Stoffa violetta:

Tinta locale. — I rossi e gli azzurri.

Mezzetinte. — La medesima tinta più o meno scura.

Ombre e accenti. — Gli stessi colori, facendo predominare l'azzurro o l'indaco.

Stoffa grigia:

Tinta locale. — Cobalto, lacca di garanza e seppia.

Mezzetinte, ombre e accenti. — La stessa tinta più o meno scura.

Stoffa nera:

Tinta locale. — Nero avorio, vermiglione, oltremare.

Mezzetinte. — Nero avorio e oltremare.

Ombre e accenti. — Oltremare, terra di Siena bruciata e lacca di garanza, con o senza nero.

Ammesso che sappiate disegnare possibilmente bene, questi sarebbero i diversi metodi per acquarellare la figura. In principio vi consigliamo però di seguire il primo.

Il vero, poi, se lo studiate con amorosa costanza, vi insegnerà tutto ciò che occorre per diventare buon acquarellista.

Per conservare gli acquarelli, se eseguiti con dei colori poco stabili, ed esposti alla luce, sbiadiscono, basta spalmare l'esterno del vetro che li difendono con una soluzione di solfato di chinino; il quale essendo incoloro non è punto visibile, e la luce passandovi attraverso non ha più azione nociva sui colori.

MINIATURE

MINIATURA.

La miniatura differisce dalle altre pitture in questo, che le tinte non sono trovate per mezzo delle mescolanze dei colori, le quali applicate sul dipinto danno già il giusto valore in rapporto col vero; nella miniatura bisogna sovrapporre colore a colore, in modo che sovente l'ultima mano non conserva più la propria tinta, ma si modifica partecipando all'intonazione di quella sottostante, così che talvolta per ottenere certi effetti di colorito bisogna preparare un letto di colore affatto diverso da quello che deve risultare in ultimo.

Per questo, prima di giungere a ottenere un colorito conveniente e brillante, necessita molta esperienza e grande pratica.

L'arte di miniare, riguardo alla parte tecnica, è basata quasi unicamente sui punteggi e sui tratteggi, disposti in modo che colla sovrapposizione di puntini o tratti diversamente colorati, si perviene a ottenere la tinta desiderata.

CAPITOLO PRIMO.

CORREDO DEL MINIATORE.

Colori.

I colori per la miniatura si preparano nel modo indicato più avanti.

Gli antichi adoperavano il *carminio*; la *lacca di*

levante; la *lacca di verzino*, detta anche *colombina* o di *Venezia*; il *cinabro*; il *minio*; il *bruno rosso*; la *pietra di fiele*; l'*ocra di montagna*; il *giallo di spincervino*; l' *orpimento*; la *gommagutta*; il *giallo di Napoli*; il *massicotto*; l'*oltremare*; l'*indaco*; il *bistro*; la *terra d'ombra*; il *verde iride*; il *verde di montagna*; il *bianco di Venezia*; il *nero d'osso* e il *nero di fumo*.

Oggigiorno, dati certi prodotti chimici sconosciuti agli antichi, alcuni colori velenosissimi possono essere sostituiti da altri innocui, altrettanto brillanti di tinta. All'orpimento, che è un veleno potentissimo, si può, per esempio, sostituire il giallo di cromo.

Noi, possibilmente, cercheremo di attenerci ai colori e alla maniera usata dagli antichi, per meglio imitare le loro opere in questo genere di pittura, allora floridissima.

I colori si possono preparare facilmente nel modo seguente: prendete, presso a poco, due parti di gomma arabica e una parte di zucchero candito, e aggiungetevi tant'acqua in modo da ottenere una miscela liquida, che conserverete in una boccetta pulita e ben chiusa.

Con questo liquido, adoperando le dita per meglio stemperarli, scioglierete i colori, prima accuratamente purgati, in piccole conchiglie, o coppini di porcellana, e li lascerete così essiccare.

Per assicurarsi se il colore è gommato abbastanza, stendetene un po' sulla carta, e quando sarà asciugato completamente, strofinatelo col dito; se la polvere del colore vi si attacca, allora è segno che esso non è gommato sufficientemente.

D'altronde la miniatura può essere eseguita anche coi colori all'acquarello.

Pennelli.

Il pennello influisce molto sulla perfetta riuscita della miniatura; per cui, prima di comperarlo, bisogna provarlo se buono, nel modo seguente: dopo averlo inumidito un poco, mettendo in bocca il pelo, rotolate più volte la punta su di un dito: se tutti i peli sono ben uniti e fanno una sola punta, è buono; se invece fanno più punte, perchè alcuni peli sono più lunghi degli altri, allora è difettoso.

Quando i pennelli sono troppo appuntati, non emergendo dalla punta che pochi peli, allora bisogna spuntarli con la forbice, badando però di non tagliare i peli troppo corti.

È necessario avere pennelli di diverse grossezze: i più grossi per disporre il fondo, i mezzani per abbozzare e i più piccoli per finire.

Pergamena.

La pergamena che si vende per la miniatura o è preparata con uno strato sottile di bianco d'argento e di zinco impastati insieme con la colla di pesce molto acquosa; o soltanto sgrassata.

Per incollare la pergamena sulla tavoletta si sollevano i margini all'ingiro, come si fa per l'acquarello, e, impastati, si fanno aderire alla tavoletta da disegno. Stesa che sia, la si bagna leggermente con una spugna, poi si copre con un foglio di carta bianca, su cui si strofina fortemente per far aderire bene la pergamena e far uscire qualche bolla d'aria che fosse rinchiusa; e si lascia asciugare.

CAPITOLO SECONDO.

TECNICA.

I.

FIGURA.

Come si minia una testa.

Disponete i colori su una tavolozza di porcellana piccola quanto una mano, e nell'ordine seguente:

- *Bianco di China*, in mezzo al margine superiore.
- *Giallo di Napoli chiaro*, alla sua sinistra, e poco discosto:

Lacca gialla.
Giallo di cromo.
Ocra gialla.
Verde, composto di *oltremare*, *lacca gialla* e *bianco* in proporzioni eguali.
Azzurro composto di *oltremare* e *bianco*, che sia di tinta pallida.
Indaco.
Vermiglione.
Carminio.
Bistro.
Nero di lampada.

Alla destra del *bianco* mettete i colori adatti per la drapperia.

Dovendo mettere qualche tinta piatta, come sarebbe quella del fondo, allora preparatela in un coppino e in quantità maggiore di quella occorrente; poichè, volendo rifarla, qualora non bastasse, difficilmente si potrà ottenerla perfettamente uguale alla prima.

Svolto un disegno correttissimo a tratti molto leggeri, ripassatelo con un pennello a punta acutissima carico di una tinta chiara di *carminio*, per poi passare al colorito.

Carnagione. — Se di colorito delicato, come quello di donna o bambini, preparatelo con uno strato sottilissimo di *bianco* e pochissimo *azzurro* composto nel modo indicato; di *bianco* e *vermiglione* se la carnagline è più accesa di colore; di *bianco* e *ocra gialla* se giallastra, di vecchi.

Poi ricercate i tratti del disegno con una tinta composta di *bianco*, *vermiglione* e *carminio*. Con la medesima tinta mettete anche le ombre, aggiungendo il *bianco* in proporzione del loro valore: poco nelle parti scure, e risparmiandolo affatto dove richiedesi molta forza di tono, come negli angoli degli occhi, sotto il naso, negli scuri delle orecchie, sotto il mento; insomma, dovunque le ombre devono essere maggiormente sentite e non si tema di dar loro tutta la forza possibile, perchè, dovendo in seguito passarvi sopra col verde, esse si indeboliranno da sè.

Dopo questa disposizione, preparate una tinta azzurra coll'*oltremare* e molto *bianco*, che metterete sulle parti in iscorcio, cioè sulle tempie, sotto e agli angoli degli occhi; sotto e sopra e agli angoli della bocca; fra il naso e gli occhi, ecc.

Col *bianco*, *ocra gialla* e poco *vermiglione*, componete una tinta giallastra che metterete sulle parti più sporgenti del viso: sulla fronte, sul naso, sugli zigomi, ecc.

Disposto così l'abbozzo, lavorate sulle ombre punteggiandole col *verde* (composto di *oltremare*, *lacca giallo* e *bianco*), facendo predominare l'*azzurro* nelle parti che scorciano, e in quelle più sporgenti, il *giallo*. I confini delle ombre devono fondersi con la tinta locale mediante insensibilissime sfumature

prima azzurre, poi rosse, secondo la parte che si minia.

Qualora la tinta verde non raggiungesse l'intensità di tono voluto, ripassate l'ombra col *rosso* alternadolo col *verde*, per mantenere l'intonazione; e così ripetutamente, sempre punteggiando fin tanto che avrete ottenuta l'intensità voluta. E se anche con questa fattura non raggiungerete la forza richiesta, toccate allora i massimi scuri con una tinta di *bistro* mescolato col *giallo di cromo*, con l'*ocra* o il *vermiglione*, e talvolta puro, secondo il colorito.

Per sfumare le tinte con maggior delicatezza ripassate i chiari punteggiandoli col *bianco* e *vermiglione* o *carminio* aggiungendovi l'*ocra* ove abbisognasse; abbiate l'avvertenza di far seguire i punteggi assolutamente in direzione dei piani, per ottenere maggior effetto di rilievo.

Se il colorito vi riuscisse troppo acceso, smorzatelo passandovi sopra l'*azzurro* molto pallido mescolato col *verde* (composti come abbiamo detto), avendo però la precauzione di non estendere la tinta nè sulle guance, nè sui chiari, che richiedono un'intonazione calda.

Con una tinta composta di *bianco* e *oltremare* punteggiate l'iride degli occhi, aggiungendovi poco *bistro*, se grigi; ombreggiando con l'*indaco* e *bistro* o *nero*, secondo il loro colore; dando, in tutti i casi, due colpetti di *rosso* schietto intorno alla pupilla, che poi, sulla fine del lavoro, sfumerete nelle tinte adiacenti.

Aggiungete a questo azzurro (*bianco* e *oltremare*), poco colore della carnagione e ombreggiate il bianco degli occhi. Toccate gli angoli laterali vicino alla radice del naso col *bianco* e *vermiglione*; dandovi, qualora necessitasse, qualche tocco deciso di *carminio*, poi, con una tinta composta di *bianco, vermiglione, carminio* e poca *ocra gialla*, addolcite il tutto.

Segnate le palpebre col *bistro* e *carminio*; sfumando

le durezze di contorno del colore con poco *vermiglione* e *bianco*, o l'*azzurro*. Mettete un puntino affatto *bianco* sullo scuro della pupilla; l'occhio acquisterà molta vivacità.

Modellate la bocca col *bianco* e *vermiglione*, terminandola col *carminio*, che si addolcisce come il resto; e se il *carminio* non bastasse per i massimi scuri, come quelli agli angoli e nella divisione delle labbra, allora aggiungetevi il *bistro*.

Sopracciglia e barba. — In ambo i casi, le ombre si dispongono come nella carnagione; e si finiscono, a seconda del colore, col *bistro*, l'*ocra*, o col *nero*. I tratti devono seguire l'andamento naturale dei peli.

Capelli. — Se bruni, si preparano con una tinta di *bistro*, *ocra*, *bianco* e poco *vermiglione*; se molto scuri, all'*ocra* si sostituisce il *nero*. In seguito si dispongono le ombre con la stessa tinta, ma meno carica di *bianco*, e si finiscono col semplice *bistro*, o rotto coll'*ocra* o col *nero*. La fattura deve consistere in tratti sottili fra loro vicini, molto marcati e ondulati o arricciati, secondo il carattere della capigliatura, mantenendo però sempre un chiaroscuro largo. I chiari si ottengono con piccoli tratti di una tinta composta di *ocra*, *giallo di cromo*, *bianco* e poco *vermiglione*. I chiari, durante il lavoro, devono essere sfumati negli scuri.

Il passaggio fra la fronte e la radice dei capelli deve esser disposto con la tinta della carnagione, ombreggiando e lavorandovi sopra largamente, senza dettagli, dando gli ultimi tocchi decisivi col *bistro*.

I capelli grigi si abbozzano col *bianco*, *nero* e *bistro*, e si finiscono con la medesima tinta ma più robusta di tono; cavando i chiari con una tinta pallidissima di *bianco* e *azzurro*. La barba e le sopracciglia grigie si dispongono con la tinta della carnagione del soggetto stesso; si lavorano col *verde* e si finiscono col *bistro*, lumeggiandoli come i capelli.

Mani. — Le mani si miniano come il viso, coll'avvertenza però di fare la punta delle dita alquanto rosate. Disposto il chiaroscuro, si segnano le divisioni delle dita con poco *carminio* e *giallo di cromo.*

Date il caso di dover rappresentare un morto, un Cristo in croce, per esempio, si procede nel modo seguente. Prima di tutto passate sul corpo una tinta generale composta di *bianco* e *ocra,* per disporvi sopra l'abbozzo col *vermiglione* e *lacca,* lavorandovi sopra con una tinta *verde,* ove predomini l'*azzurro.* Nel finire si procede come di solito, facendo però predominare l'*azzurro* più del *giallo,* specialmente nella cavità degli occhi. I passaggi delle tinte, quanto quelle del chiaroscuro, devono essere sfumati insensibilmente, ora con una tinta *azzurra* pallidissima, ora con la mescolanza d'*ocra, bianco* e pochissimo *vermiglione.*

La bocca, che deve risultare quasi del tutto violacea, si abbozza con poco *vermiglione, ocra* e *bianco,* ripassandola con la *lacca* e *azzurro.* Tanto gli scuri del corpo, quanto quelli degli occhi, del naso e delle orecchie, devono in ultimo essere rinforzate col *bistro* e *lacca.*

Dopo aver miniato tutto il corpo, accennate le stimate col *vermiglione,* toccando gli scuri col *carminio*; e per rilevare le gocce di sangue, mettetevi dei piccoli riflessi.

La corona di spine si dispone col *verde smeraldo* e *giallo di Napoli,* e si ombreggia col *bistro*; cavando i massimi lumi col *giallo di Napoli* e *bianco.*

Miniando di maniera, cioè non dal vero, abbiasi presente che la carnagione femminile deve tendere piuttosto un po' al turchino; quella dei bambini al roseo, e l'una e l'altra devono risultare fresche e floride; e che quella maschile tende a un'intonazione piuttosto giallastra, tanto più nei vecchi.

COME SI MINIA LA DRAPPERIA E IL FONDO.

Drapperia.

Per miniare un vestito, di qualunque colore, ammettiamo che sia azzurro; si procede nel modo seguente: mescolate l'*oltremare* col *bianco*, in modo da ottenere una tinta chiara e pastosa, con la quale disporrete le parti più chiare, aggiungendo l'*oltremare* a mano a mano che abbozzerete le ombre, e adoperandolo quasi puro nelle parti più scure. Questa preparazione non deve essere disposta a tratteggi o a punteggi, ma a pennellate larghe di colore ben unito e coi passaggi dei toni delicatamente sfumati. Con la medesima tinta, ma più chiara, studiate le pieghe evitando durezze di chiaroscuro. Se l'*oltremare* non bastasse, per ottenere la voluta forza nelle ombre, allora, sul finire, rinforzatelo coll'*indaco*. Bisognando, rialzate i massimi lumi col *bianco* leggermente tinto di *oltremare*.

Biancheria.

Dopo aver dato una mano generale di *bianco*, abbozzatevi sopra e finite le ombre con una mescolanza di *oltremare*, *nero* e, più o meno, *bianco*, secondo la candidezza della tela. Negli scuri più forti date dei piccoli tocchi di *bistro* e poco *bianco* che poi sfumerete col resto.

Un altro modo è il seguente. Sulla tinta generale chiarissima composta di *oltremare*, *nero* e *bianco*, con la medesima tinta, ma più forte di tono, disponete l'abbozzo nel modo sopraddetto. Finite le ombre punteggiandole, e in ultimo cavate i lumi col *bianco* puro, sfumandoli nella prima tinta generale.

In ambi i casi, in ultimo, su certe parti passate una tinta molto liquida composta di *giallo* e *bianco*, messa leggermente e in modo da lasciar trasparire i punteggi sottostanti.

Tessuti trasparenti.

Per mostrare attraverso i tessuti trasparenti il nudo o la stoffa sottostante che soprono, giunti verso la fine del lavoro, mischiate alla tinta dell'ombra un po' di colore di ciò che deve trasparire: mettendovi poi semplicemente i lumi predominanti, toccati col *giallo di Napoli* e *bianco*, se il tessuto trasparente è giallo; col *bianco* puro, se il tessuto è bianco, oppure con qualunque altra tinta chiara in relazione coi lumi del tessuto.

Fondo.

I fondi più confacenti sono quelli d'intonazione più o meno bruno-verdastro, perchè, così, per effetto di contrasto, la carnagione acquista molta freschezza di colorito.

Il fondo non richiede di essere trattato a punteggi o a tratteggi, basta dargli una prima lavatura leggera, acquosa, ripassandolo poi con la stessa tinta, ma più carica di colore. Durante questo lavoro bisogna però essere molto svelti nell'esecuzione, e mai passare due volte su di una stessa porzione, se non affatto asciutta.

❦

Volendo miniare figure in oro o in argento; se in oro, si preparano con un'imprimitura d'oro in con-

chiglia e si ombreggiano con la *lacca gialla*; se in argento, si dispongono coll'argento e si ombreggiano coll'*indaco*.

Processo moderno, più spiccio del precedente.

Miniando la figura, oggigiorno, alcuni procedono nel modo seguente.

Si comincia ad accennare con *tinta neutra* di Newman (composta d'inchiostro di China, di blu di Prussia, di carminio e di gommagutta) le ombre più scure delle carni; poi le mezzetinte e le ombre portate, in modo che appaiono eseguite a chiaroscuro alquanto debole. Quindi si dispone la tinta locale, applicandola col grado di forza propria, avvertendo però di tenerla di tono più basso di quello che deve essere a opera compiuta. Questo lavoro deve essere eseguito con tinte molto acquose. Disposte così le masse larghe, si modellano le parti più minute della figura, gli occhi, la bocca le narici, ecc., e questa volta valendosi di tinte alquanto forti e caricate di colore.

Poi si abbozzano i panni e il fondo con tinte molto sature di colore, piuttosto gommate, cominciando dalle ombre e cavando i lumi vivi sul finire. Qui si può dar corpo ai colori mischiandovi del *bianco*, e senza ricorrere alla *miniatura* come nelle carni. Il finimento dei panni e del fondo non ha in sè nulla di diverso degli altri generi di dipingere, se non che che si fa con colore meno gommato che nell'abbozzo, e bisogna tener più caricate di colore le tinte in cui siavi del *bianco*, perchè asciugando lo schiariscono.

Per finire le parti larghe della carnagione si fa uso di pennelli un po' grossetti, ma a punta acuta: i pennelli sottili servono per i tratti minuti e delicati, e per uguagliare alcuni piccoli punti vuoti, affine di

rendere il colore ben impastato e le tinte quasi fuse insieme. Coll'uso dei pennelli grossetti si ottiene maggior pastosità e morbidezza nelle tinte e si fa scomparire quel tritume di punti e secchezza che deriva dall'adoperare piccoli pennelli. Nelle parti più sottili in cui riesce impossibile l'impasto, si ricorre ai punteggi, ai quali però è vantaggioso sostituire i tratteggi.

Dopo aver studiato tutte le parti, qualora si scorga qualche leggera stonazione fra le carni e i panni, o fra questi e il fondo, si ottiene la richiesta armonia con leggerissima tinta di *oltremare* molto acquosa; le parti troppo risaltanti si velano con leggera tinta d'*ocra bruciata*: quelle troppo fredde si scaldano con tinte acquose di quel colore di cui difettano, ecc. È impossibile di avvedersi di queste leggere mancanze avanti che l'opera sia presso alla fine; perciò difficilmente si può far bene alla prima.

Tanto nell'abbozzo quanto nel finire non si deve mai dare pennellate prima che la parte ove si vuol toccare sia affatto asciutta; perchè il pennello oltre a portar via il colore dato prima, non lascerebbe la tinta di cui è imbevuto.

Bisogna avere l'avvertenza di non finire alcuna parte prima di aver abbozzato il tutto, altrimenti non è possibile farsi un giudizio sull'effetto dell'armonia nelle tinte, nè del grado di forza dei toni che l'opera richiede e ciò per effetto dei contrasti di colore di tono.

II.

FIORI, PAESAGGIO, FRUTTA E ANIMALI.

Fiori.

Per ottenere l'effetto smagliante dei fiori è necessario copiarli direttamente dal vero.

Per conservarli freschi a lungo, aggiungasi un po' di carbone all'acqua nella quale si tengono immersi e ogni giorno si tagli un pezzetto di stelo, prima di cambiare l'acqua stessa. Anche il permanganato di potassa introdotto nell'acqua nella proporzione di 2 gr., oppure 5 gr. di sale ammoniaco, per ogni litro, conservano i fiori per lungo tempo.

Si ottiene lo stesso scopo spruzzando i fiori prima con acqua fresca, deponendoli poi in un vaso contenente acqua saponata. Tutte le mattine si immergono i gambi per due o tre minuti in acqua pura, indi dopo aver ripetuta l'accennata spruzzatura, si rimettono in acqua saponata, che si avrà cura di cambiare ogni tre giorni.

Versando nel vaso mezzo grammo di sublimato corrosivo e otto di sale ammoniaco, si evita la putrefazione dell'acqua in cui sono immersi i fiori.

❦

Il disegno dei fiori deve essere molto fresco e deciso, il girar delle foglie disinvolto, facile, e variate l'una dall'altra, flessibili gli steli, naturale il passaggio dal calice alla corolla e questa tratteggiata con quel certo abbandono, con quella naturale grazia e con tutti gli accidenti che il vero presenta.

I fiori richiedono un'esecuzione diversa da quella praticata nelle figure, cioè i punteggi sono sostituiti da tratti a strisce più o meno larghe o prolungate, secondo la conformazione del fiore; tratti, che devono seguire costantemente la direzione del tessuto dei petali, tanto nell'abbozzare, quanto nelle parti delicate del lavoro; e si finiscono con linee prolungate e sottili, molto vicine le une alle altre, senza incrociarsi mai.

COME SI MINIANO I FIORI.

Rose.

Dopo aver svolto un disegno corretto, e ripassato diligentemente il contorno col *carminio* (se la rosa è rossa); mettete la tinta generale, chiarissima, composta di *bianco* e *carminio*.

In seguito, colla medesima tinta, ma meno carica di *bianco*, leggermente, a grandi tratti, disponete le ombre, rinforzando gradatamente la tinta di *carminio*, adoperandolo puro nei massimi scuri.

Si finisce tornandovi sopra con piccoli tratti di *carminio* puro, i quali seguano la direzione del girare degli orli dei petali; sfumando insensibilmente le tinte scure nelle chiare. Nell'ombreggiare aggiungete poco *indaco* nei massimi scuri.

Col *bianco* tinto di poco *carminio* rialzate i massimi lumi e fermate il contorno dei petali.

Abbozzate gli stami con la *gommagutta*, aggiungendo nelle ombre il *verde vescica*.

Le rose gialle si preparano con un'imprimitura di *giallo di Napoli* e *bianco* e si ombreggiano con la *gommagutta*, *lacca gialla* e *bistro*.

I verdi delle foglie si dispongano col *verde malachite*, *giallo di Napoli* e *gommagutta*, e si finiscono aggiungendo nelle ombre il *verde smeraldo* e talvolta il *bistro*.

Nel rovescio delle foglie deve predominare una tinta generale fredda tendente all'azzurrognolo.

Tulipani.

Alcuni, screziati di rosso, si abbozzano col *carminio* e *bianco*; terminandoli col *carminio* e mediante

tratti sottili che seguano l'andamento delle strisce stesse. Altri, si preparano con un'impronta di *vermiglione*; si abbozzano col *carminio* e *vermiglione* e si finiscono col *carminio* puro, o la *lacca*.

Quelli screziati di violetto si dispongono con *oltremare*, *carminio* o *lacca*, secondo la loro tinta più o meno azzurrognola o laccosa.

In certe parti, come fra le screziature di vermiglione, di carminio o lacça, ora si mette l'azzurro composto di *oltremare* e *bianco*, ora il violetto chiarissimo. Il campo o fondo dei tulipani screziati di color carminio si ombreggia ordinariamente col *bianco* e *indaco*; quello, le cui strisce sono di tinta laccosa, col *bianco* e *nero*, aggiungendo il *verde* qualora il vero lo richiedesse. Si può anche ombreggiare con la *gommagutta* e *terra d'ombra*.

Vi è una varietà di tulipani che, senza essere screziati, all'estremità dei petali presentano un bordo di colore affatto diverso da quello della corolla.

Tali bordi, nei tulipani violetti, sono bianchi; nei gialli, rossi; nei rossi, gialli, e rossi nei bianchi.

Quelli violetti si preparano coll'*oltremare*, *carminio* e *bianco*; e si ombreggiano e finiscono coi medesimi colori. I bordi si ottengono col *bianco*, se il fondo è colorato, se bianco si lasciano fuori.

I gialli si preparano con la *gommagutta*; ombreggiandoli con lo stesso colore aggiungendovi l'*ocra* e la *terra d'ombra* o il *bistro*. Per il bordo serve il *vermiglione*, aggiungendo, talvolta, poco *carminio*.

I rossi si improntano di *vermiglione*; si finiscono collo stesso colore aggiungendo il *carminio* o la *lacca* negli scuri. Il bordo e il fondo si dispongono con la *gommagutta*, aggiungendo la *terra d'ombra* nelle ombreggiature.

I bianchi si ombreggiano col *bianco*, *oltremare* e *nero*; il bordo si ottiene col *carminio*.

Si noti che il confine del colore dei bordi deve, mediante piccoli tratti trasversali, sfumarsi nella tinta del campo dei petali.

Le nervature centrali dei petali devono essere più chiare dell'intonazione generale.

Le foglie e gli steli si dispongono ordinariamente col *verde Veronese, verde smeraldo* o *verde malachite*, e si ombreggiano col *verde vescica, verde vegetale* o altro verde consimile. Nell'esecuzione procurate che i tratti siano lunghi quanto le foglie stesse, e che seguano la direzione del loro girare.

Anemoni.

Quelli semplici violetti si abbozzano col *violetto* e *bianco*; si finiscono coi medesimi colori, aggiungendo però più *carminio* in quelli tendenti al rosso.

Altri si dispongono con la *lacca* e *bianco* e si finiscono con gli stessi colori, mettendo meno bianco nella tinta o risparmiandolo affatto.

Quelli di color giallo limone si finiscono con la *lacca bruna*, specialmente nelle parti vicine agli stami, oppure col *nero* e *oltremare* e poco *bistro*, sfumando bene i chiari negli scuri.

Gli stami di tutti gli anemoni si dispongono coll'*indaco, nero* e pochissimo *bianco*, e si ombreggiano coll'*indaco*; decidendone alcuni col *giallo di Napoli* e perfino col *bianco*.

Negli anemoni doppi e screziati, i petali grandi si dispongono col *vermiglione* e si finiscono col *vermiglione* e il *carminio*; ombreggiando il rimanente delle foglie con l'*indaco*; e i piccoli petali interni si preparano con uno strato di *vermiglione* e *bianco*, ombreggiando col *vermiglione* e *carminio*; mettendo qua e là degli accenti forti, specialmente nel centro vicino

ai petali grandi e dalla parte dell'ombra. Si finisce a piccoli tratti, come girano le screziature e i petali.

Le foglie degli anemoni si dispongono di *verde malachite* e *giallo di Napoli*, si ombreggiano col *verde vescica*.

Gli steli si preparano col *giallo di Napoli* con o senza *bianco* e si finiscono con la *lacca* e *bistro*, aggiungendo il *verde* se d'intonazione più fredda.

Ciclamini.

Quelli rossi si dispongono col *carminio*, *oltremare* e molto *bianco*; si finiscono colla stessa tinta, ma più robusta di tono.

Quelli bianchi si preparano col *bianco* e si ombreggiano col *bianco* e il *nero*.

❦

Questi pochi esempi bastano per iniziarvi nel miniare i fiori. Il vero, poi, vi suggerirà il modo di procedere per rappresentare qualunque fiore.

Chi non avesse la pazienza richiesta nell'esecuzione della miniatura, può trattare i fiori a velature, poste sulle tinte locali pure e schiette.

Il lavoro delle velature o lavature, deve essere però freschissimo, leggerissimo, e tale che a opera finita sembri, come dicono i pittori, fatto col fiato. Si eseguisce con pennello largo, inzuppato di tinte molto acquose.

Alcuni presentemente nell'acquarellare i fiori si attengono a questo modo. Disegnato che hanno il contorno a sottili tratti di matita, umettata la carta stesa sulla tavoletta, cominciano ad abbozzare con tinta neutra. Bozzato così a chiaroscuro il disegno, stendono

sopra alle mezzetinte e agli scuri la tinta locale, e indebolendo questa nei luoghi più vicini al lume. Il bianco della carta (che nell'abbozzo fu lasciato intatto) serve a dar risalto alle parti illuminate, mentre gli scuri ricevono forza e vigore dalla prima preparazione a tinta neutra.

Chi desiderasse perfezionarsi in questo gentil ramo della pittura, ricorra al manuale *L'arte di dipingere i fiori all'acquarello, a olio, a guazzo,* ecc. Manuali Hoepli.

III.

PAESAGGIO.

Terreno.

Miniando un paesaggio si comincia dal primo piano.

Dopo aver svolto un contorno fermo e corretto, se la parte più avanzata del terreno è d'intonazione scura, disponetelo col *verde vescica, bistro* e poco *verde malachite.* Per dar corpo al colorito, bisogna punteggiarlo con la stessa tinta, ma più scura.

Per un terreno chiaro date un'imprimitura di *ocra gialla* e *bianco,* e ombreggiate e finite col *bistro.* Talora a questi colori, specialmente nelle ombre e sul finire, si può aggiungere il *verde.*

Se il terreno è rossastro, preparatelo col *rosso indiano, bianco* e poco *verde,* caricando la tinta di *verde* sul finire.

L'erba sul terreno del primo piano, dopo averlo finito, si dispone col *verde malachite,* aggiungendo il *giallo di Napoli* se d'intonazione giallastra; ombreggiando col *verde smeraldo.*

Disponete il secondo piano col *verde malachite* e ombreggiatelo col *verde vescica,* aggiungendo poco *bistro* per dare qua e là dei tocchi.

Otterrete il passaggio dal secondo all'ultimo piano cominciando col *verde Veronese* e poco *azzurro*; per poi passare in una tinta azzurrognola. Mettete le ombre di *malachite*. Nelle parti confinanti col cielo sfumate il terreno coll'*oltremare* e *bianco*, aggiungendo talora, secondo l'effetto voluto, anche il *vermiglione*.

Cielo.

Se sereno:

Preparate una tinta di *oltremare* e molto *bianco*; e con un pennello grosso, a pennellate larghe, date a cielo uno strato ben unito di questa tinta, smorzandola di colore e mano a mano che vi avvicinate all'orizzonte che fermerete con una linea di *vermiglione*, o *minio* e *bianco*, in modo d'ottenere un tono presso a poco del valore del cielo, meglio però se più debole, per poi sfumare il rosso nell'azzurro del cielo. Con la *lacca gialla* e *bianco* sfumate il rosso dell'orizzonte col terreno così che il passaggio fra questi ultimi colori riesca impercettibile.

Cielo con nubi:

Disponendo il cielo, le nuvole solitamente si lasciano fuori.

Se sono rossastre e chiare si ottengono con una tinta di *vermiglione*, *lacca gialla*, *bianco* e poco *indaco* negli scuri; se scure, caricate questa tinta di *indaco*, facendo predominare l'uno o l'altro colore a seconda della forza che volete raggiungere. Se le tinte non vi riuscissero unite e morbide, ripassate il tutto a punteggi, estendendoli anche sul cielo, qualora anch'esso presentasse ineguaglianze prodotte dall'aver steso malamente il colore nell'abbozzo.

Volendo disporre il cielo senza lasciare in bianco

le nubi, allora si miniano direttamente sull'azzurro del cielo, prima completamente ultimato, mettendo però maggior quantità di *bianco* nei lumi, rinforzando e spingendo contemporaneamente il tono delle ombre. Quest'ultimo procedimento è più spiccio.

Effetto di notte.

Facendo come nei casi precedenti, per il cielo stendete una tinta di *indaco*, *bianco* e poco *nero*. Aggiungete a questa tinta il *vermiglione* o il *minio*, e disponete le nubi, lumeggiandole col *giallo di Napoli*, *minio* e *bianco*; intonando la tinta nel giallastro, o nel rossastro, conforme l'effetto voluto.

Alberi.

Gli alberi si miniano a cielo finito, e se la loro massa copre una certa porzione di cielo, allora si lascia in bianco lo spazio che devono occupare. In ogni modo ricordatevi però che gli alberi nel primo piano devono essere eseguiti per i primi, disponendoli col *verde malachite* o, talvolta, coll'aggiunta di poca *ocra gialla*; ombreggiandoli con la stessa tinta rinforzata col *verde vegetale*. Su questa preparazione metterete le masse del fogliame, tratteggiandolo senza incrociare i tratti. Con la stessa tinta, ma molto pastosa e rinforzata col *rosso indiano*, segnate anche le ramificazioni. A tocchi sciolti, cavate i lumi col *verde malachite* e *giallo di Napoli*, aggiungendo il *bianco*, se necessario.

Se vi fossero dei rami col fogliame secco, disponetelo con la *terra di Siena bruciata*, *lacca gialla* e *bianco*, terminandolo, secondo l'intonazione più o meno rossastra o giallastra, col *bistro* o la *lacca gialla* pura.

Disponete i tronchi, se chiari, col *bianco, ocra gialla* e poco *verde*; se scuri coll'*ocra* e *nero*, aggiungendovi il *bistro* e il *verde*, tanto nel primo quanto nel secondo caso, per le ombre. Nella corteccia giallastra o azzurrognola qua e là date dei tocchi a punta di pennello carico di *bianco* o di *giallo di Napoli*.

Le ramificazioni fra il fogliame, secondo il modo che sono illuminate, cavatele coll'*ocra gialla* e *verde malachite* o col *bistro* e *bianco*, ombreggiando col *bistro* e *verde vegetale*.

Disponete gli alberi del secondo piano con la *malachite* o *verde Veronese*; ombreggiateli e finiteli con la stessa tinta modificata col *verde smeraldo*. Lavorate gli alberi d'intonazione giallastra coll'*ocra gialla* e *bianco*, e sul finire aggiungetevi l'*oltremare*.

Gli alberi dell'ultimo piano si ottengono col *verde Veronese* con o senza *bianco*, aggiungendo, sul finire, l'*oltremare*; tenendo i lumi più o meno brillanti, relativamente alla loro lontananza.

Come negli altri generi di pittura, anche qui il fogliame riesce oltremodo difficile e non si perverrà a una buona e simpatica esecuzione, se non dopo ripetuti tentativi e qualche pratica.

Acqua.

L'acqua si ottiene coll'*indaco* e *bianco* mescolati in proporzioni diverse, e, in certi casi, coll'aggiunta del *verde*; si ombreggia con la medesima tinta, ma più robusta di tono sul finire. In questo caso evitate i punteggi; l'esecuzione deve limitarsi ai tratti sciolti, i quali seguano la direzione della superficie dell'acqua, o la sua increspatura, qualora fosse agitata. I lumi vivi si cavano col *bianco* puro.

Rocce.

Le rocce si preparano coll'*indaco, bistro* e *bianco,* e poco *verde,* mettendo, nell'ombreggiare, più o meno *bistro* o *indaco,* secondo il colore della pietra. I lumi si cavano con una tinta giallastra o azzurrognola, che deve perdersi sfumandosi nella tinta locale dell'abbozzo. Quando il tutto sarà finito, volendo, vi si dipinge sopra del muschio, dell'erba o altra vegetazione; e se freschi, col *verde* e *giallo di Napoli*; se appassiti, col *giallo, verde* e *rosso.*

Quanto più le rocce si allontanano, tanto più devono intonarsi nel grigio. L'esecuzione deve essere trattata a punteggi.

Edifizi.

I castelli, i vecchi casolari in pietra, se nel primo piano, disponeteli coll'*indaco, bistro* e *bianco,* e ombreggiateli con la stessa tinta meno carica di *bianco* e facendo predominare il *bistro.* Tanto nell'abbozzo quanto sul finire, se l'intonazione generale lo comporta, alle tinte aggiungete l'*ocra gialla.* Per dar maggior apparenza di antichità ricorrete a delle tinte giallastre composte di *ocra gialla,* poco *oltremare* e *bianco,* mettendole nell'abbozzo qua e là, per poi lasciarle trasparire ultimando il lavoro. In questo caso gli ultimi tocchi devono perdersi nella tinta sottostante.

Per gli edifizi in lontananza, alle tinte suesposte aggiungete il *rosso indiano,* il *vermiglione* e molto *bianco,* ombreggiando cogli stessi colori; e quanto più gli edifizi si allontanano, tanto meno i tratti devono essere visibili.

Frutta e animali.

La frutta si tratta come la figura, cioè si dispone a tratteggi incrociati, si finisce a punteggi.

Gli animali devono invece essere miniati a tratteggi come i fiori.

DORATURA.

Figurando nella miniatura di frequente l'oro, crediamo utile insegnare il modo di dorare con l'oro in conchiglia, la polvere d'oro e l'oro a decalcomania.

La doratura con l'oro in conehiglia è la più semplice: consiste nel prendere l'oro sulla punta del pennello leggermente bagnato, e metterlo sulla parte destinata alla doratura.

La polvere d'oro, prima di applicarla, deve essere convenientemente temprata con la gomma arabica, meglio ancora con la destrina, la quale rende la doratura più pastosa e più brillante.

Per la doratura con l'oro a decalcomania l'operazione è più complicata, perchè bisogna preparare la superficie da dorare con uno strato d'acqua di colla, o meglio di fiele di bue leggermente tinto di giallo di cromo, e quando è quasi asciutto, col pennello si applica la così detta *pasta a dorare*, e, prima che sia essiccata, si mette sopra l'oro a decalcomania, e dopo qualche ora si può brunire.

Volendo imitare l'oro antico con rialzi ornamentali, borchie di metallo, ecc.; si può adoperare la *pasta a dorare*, oppure un impasto di *mistione* a dorare e *bianco di Spagna*; con cui si modellano i rilievi, e poi si applica l'oro a decalcomania nel modo appena indicato.

L'imitazione dell'oro antico può essere ottenuta velando la doratura, secondo l'intonazione desiderata, con una soluzione di zafferano, di gommagutta, di terra di Siena bruciata, leggermente gommati, oppure valendosi delle vernici all'alcool. Desiderando un oro smorto, nella velatura si mette un pizzico di bianco di Spagna macinato.

MISCELLANEA

GUAZZO.

La pittura a guazzo, riguardo all'esecuzione, è la più semplice e più spiccia di tutte le altre. Per la freschezza delle tinte e per la mollezza della forma si presta specialmente per dipingere i fiori, tanto sulla carta quanto sulla tela o sulla seta.

Questo genere di pittura richiede però una gran destrezza e sicurezza di pennello e abilità nel disegno; perchè le tinte devono essere messe giuste alla prima, senza passarvi sopra due o tre volte per le correzioni del disegno o del colorito.

Il guazzo, come la tempera e l'affresco, presenta l'inconveniente che i colori imbevuti d'acqua si abbassano molto di tono, per riprendere poi, asciugando, il loro valore primitivo; e ciò obbliga i principianti a studiare con molta attenzione il grado di cambiamento di tono che il colore umido subisce asciugando, per poter valutare la giusta forza delle tinte definitive. Per esempio, copiando dal vero, bisogna tenere le tinte, in ispecie se chiare, il doppio più scure del necessario per arrivare, asciutto che sia il colore, al grado di tono voluto.

Il bianco è il colore che nel guazzo occupa il posto principale; perchè le tinte non possono, come nell'acquarello, essere schiarite con la semplice aggiunta di acqua.

Tutte le materie coloranti che abbiano corpo, consistenza, finezza nella massa e freschezza di tinta, possono essere adoperate: importa però moltissimo

procurarsi colori ben purgati e macinati con finezza.

Per quanto il guazzo non ammetta velature, tuttavia in certi casi i colori trasparenti, applicati con grande precauzione, come velature — cosa difficilissima senza smuovere la tinta sottostante — danno luogo a effetti bellissimi di trasparenza molto delicati.

I colori si preparano durante il lavoro aggiungendovi la gomma di Senegal, arabica, adragante o colla di pesce, molto allungate coll'acqua. Queste materie gommose non servono però indistintamente per tutti i colori, poichè, per la natura della materia colorante, alcuni di essi s'incorporano meglio con una gomma piuttosto che un'altra; come per esempio l'*indaco*, la *biacca* e presso a poco tutte le *terre naturali*, richiedono non solo la colla di pesce, ma in quantità minore degli altri colori, perchè, una volta asciutti, screpolerebbero facilmente. Mentre la *terra di Siena bruciata* e il *rosso inglese* vogliono la gomma adragante invece di quella arabica, ecc., ecc. Tale differenza di tempra richiesta dai singoli colori s'impara a conoscere con ripetute prove e l'esperienza.

Le altre materie glutinose, come lo zucchero candito, il miele, il latte, la colla di pergamena, ecc., che taluni usano, appartengono piuttosto alla tempera.

I colori che escono dal negozio devono essere lavati e macinati nel modo indicato a suo luogo; e per preservarli dalla polvere si pongono in appositi vasetti di vetro, o di porcellana, portanti il nome del colore contenuto.

Volendo farne uso si stemperano coll'acqua, e con un macinello di agata o di vetro, si macinano con la tempera sulla superficie di una lastra di cristallo opaco.

Così preparati e ancora umidi, si ripongono in pic-

coli vasetti, di dove si levano colla spatola di corno o d'avorio, per allinearli su una lastra di vetro poggiata su un foglio di carta bianca, oppure sulla tavolozza di latta smaltata o di porcellana, su cui si impastano le tinte durante il lavoro. Le tinte che devono coprire grandi spazi si preparano in vasetti.

I colori a guazzo si vendono però anche già preparati.

I pennelli devono essere piuttosto duretti di pelo, e atti ad imbeversi copiosamente.

Nei vostri primi tentativi dipingete sulla semplice carta bianca ordinaria — purchè sia poco gommata — oppure, se volete, coloritela con una leggerissima lavatura di tinta neutra, bruna o altro colore a piacimento. Il fondo del caffè, allungato coll'acqua e passato sulla carta con una spugna morbida, per esempio, dà un buon fondo d'intonazione simpatica. Si lavora benissimo anche sulla tela preparata a gesso o all'amido.

Per mantenere l'eslasticità del tessuto, la carta come la tela, se di una certa dimesnione, devono essere montate su telaio.

Volendo dipingere sulla seta, la si prepara con uno strato leggero d'allume di rocca (25 %) sciolto in acqua purissima.

Se il lavoro è eseguito sulla carta, una volta ultimato, convien rinforzare il dipinto incollandolo su un cartone, oppure su un pezzo di tela fina ed uguale di tessuto. Operazione che, per diverse ragioni, vi sconsigliamo fare da voi stessi. È meglio che l'affidiate al cartolaio.

Riguardo alla mescolanza dei colori consultate la pittura a olio e all'acquarello; avvertendo però di aggiungere il *bianco* nelle tinte suggerite per l'acquarello; dove vi serviranno anche gli esempi riguardo al cielo e al modo di trattare gli alberi, tolte le lavature,

perchè qui si deve lavorare a corpo; salvo qualche velatura finale, se vi sentite il coraggio di tentarla.

La tecnica può essere riassunta in poche parole.

Volendo, per esempio, dipingere dei fiori, dopo aver svolto il disegno — con la matita se il fondo è chiaro, col gessetto se scuro — con un contorno leggerissimo e franco, cominciate l'abbozzo col disporre le tinte locali.

Terminato l'abbozzo, riprendete gli scuri più intensi; da essi traendo il colore verso le tinte locali a pennello quasi asciutto, otterrete passaggi morbidi e graduati. Ridipingendo di nuovo la tinta locale dell'abbozzo, mettete su questa i lumi, così che si riavvicinino e s'uniscano alle mezzetinte. Altro non vi resta che di decidere i punti luminosi più pronunciati e sporgenti. Abbiate sempre la precauzione di non mai passare su una tinta già stesa, senza che quella non sia asciutta completamente, altrimenti la seconda porterebbe via la prima o la guasterebbe.

Questo in via generale.

Ora eccovi alcuni particolari indispensabili.

Nella disposizione dell'abbozzo evitate di applicare strati di colore eccessivamente a corpo, ma attenetevi al grado di consistenza che basti per coprire il fondo senza formare ineguaglianze di pennellate. Nell'abbozzo le tinte devono contenere poca materia gommosa, la quale si ridurrà alla quantità necessaria per fissare il colore in modo che non si polverizzi o si stacchi sotto le pennellate.

Nelle successive sovrapposizioni la dose della gomma può essere aumentata — assorbendone una parte lo strato di colore sottostante — procurando però di non metterne troppo, per evitare il lucido sgradevole, la pesantezza delle tinte e l'alterazione dei toni, che ne potrebbero derivare.

Le foglie isolate, le punte emergenti dei fiori, pic-

coli fili d'erba che cavano sul fondo, nell'abbozzo devono essere appena segnati leggermente o trascurati affatto, coprendoli con la tinta del fondo; chè volendo dar loro addirittura la forza richiesta, a lavoro finito riuscirebbero troppo pesanti.

Così, per esempio, i petali accartocciati e quasi isolati delle rose — in ispecie se bianche o diafane — non devono mai essere accennati nell'abbozzo, se si vuol ottenere in seguito la loro delicata trasparenza, la quale può essere raggiunta soltanto con la sovrapposizione di una tinta leggera passata sul fondo, quasi come una velatura.

Nel dare gli ultimi tocchi decisivi e nel mettere i massimi lumi, il colore deve essere pastoso, poco acquoso e molto gommato, sempre però in modo da non produrre il lucido.

Richiedendo qualche parte del lavoro in corso molto tempo nell'esecuzione, per evitare che i colori abbiano ad asciugare troppo presto, aggiungete alle tinte poco zucchero candito.

Dipendendo la luminosità del dipinto dalla trasparenza e vaporosità delle ombre, queste devono necessariamente essere disposte con tinte leggere e non troppo dense di colore; mentre i lumi, per esprimere la concentrazione della luce, richiedono pennellate a corpo vibrate e brillantissime.

La pratica, che in questo genere di pittura ha molta importanza, vi insegnerà quanto non è possibile suggerirvi con le parole.

Nel manuale *L'arte di dipingere i fiori all'acquavello, all'olio, a guazzo, ecc.* (Manuale Hoepli) troverete un'eccellente guida per impossessarvi della pratica in questo ramo della pittura.

TEMPERA.

La vera tempera, che Cennini descrive dettagliatamente, è la pittura che gli antichi, oltre l'affresco, usavano prima dell'introduzione della pittura a olio.

I colori subivano prima un'accuratissima purga, per essere in seguito macinati col semplice rosso d'uovo o col rosso e l'albume con o senza lattificio.

Dipingevano su tavole o tela preparata a gesso, su cui stendevano il colore sottilmente a velature, ottenendo così un buon colorito smagliante dotato di una resistenza tale, che il dipinto poteva, senza danno, essere lavato coll'acqua. Le tinte poco o nulla si alteravano, come spesso avviene nei dipinti a olio.

Una buona tempera simile a quella antica può essere composta con un tuorlo d'uovo, un'oncia di gomma arabica in polvere, $^2/_3$ d'un bicchiere d'acqua, il tutto ben rimestato e riposato, unendovi, per la conservazione, un buon cucchiaio d'alcool o di aceto bianco puro. Volendo rendere la tempera più cristallina, si aggiunge un po' di zucchero.

Lavorando, quando si sente che la tempera è troppo forte si allunga coll'acqua; così pure nel mettere colore su colore, per evitare le screpolature.

La tempera moderna è però molto semplificata, temperando i colori con colla, latte, birra, ecc., ed è usata specialmente nella pittura scenografica e nella decorazione murale.

La tecnica è semplicissima e si avvicina molto a quella della pittura a olio e al guazzo.

Nella *Pittura murale* (Manuale Hoepli) oltre l'affresco, si tratta diffusamente anche della tempera e dell'encausto.

ENCAUSTO.

L'encausto, o la pittura a cera, credesi che sia stata tramandata dagli antichi ai primi pittori cristiani, ma in seguito tale pratica fu smarrita.

I metodi per rendere la cera servibile per la pittura, possono ridursi a tre.

1. La soluzione della cera nel ranno, ovvero, in termini più generali, in qualunque mezzo che valga a incorporare la cera coll'acqua;
2. La liquefazione al fuoco nell'olio fisso;
3. La soluzione per mezzo di olio essenziale.

Ai dilettanti, che volessero far degli esperimenti con i primi due metodi, diamo le ricette seguenti ricavate da manoscritti antichi.

Soluzione della cera nel ranno. — Prendete della colla, dell'acqua seconda di potassa e della cera bianca, in quantità eguale, mescolatele insieme e fatele fondere a fuoco. Aggiungete in seguito il colore; diluite bene la massa, poi dipingete col pennello.

Un'altra è questa: se voi volete fare un liquido acconcio per temperare i colori, prendete una libbra di calce e due di ceneri, che metterete in acqua calda facendola bollire; lasciate riposare la massa, per poi filtrarla per pannolino. Prendete in seguito libbre quattro di questo liquido e fatelo riscaldar bene. Prendete circa due once di cera bianca e mettetela a bollire nell'acqua. Poi prendete circa un'oncia di colla di pesce, mettetela nell'acqua, lasciandola fintanto che sia mollificata bene e sciolta: rimenatela tanto da renderla in istato di pasta, per poi versarla nell'acqua contenente la cera facendo bollire il tutto. Ancora caldo o tepido il liquido, colatelo in un vaso attraverso un pannolino.

Con questa miscela si preparano i colori,

Soluzione della cera nell'olio fisso. — Dopo aver chiarito l'olio di lino crudo, vi si aggiunge della vernice mastice in quantità pari; poi un ottavo circa di cera bianca in bricioli: si pongono questi ingredienti in un forno finchè sia sciolta la cera.

Ai nostri tempi è regola generale di sciogliere la cera nell'olio volatile — l'essenza di petrolio è forse la più acconcia — poi di addensarla per mezzo di resine.

In commercio vi sono colori in tubo preparati a cera.

Si dipinge sul muro o sulla tela a gesso.

Il muro, se è nuovo, deve essere ben secco; se vecchio allora bisogna scrostarlo e rintonacarlo a dovere, e in modo d'ottenere uno strato di calcina uguale di superficie e di grana non troppo liscia.

Secondo Müller si prepara così: ben secco il muro, lo si imbeve d'olio di lino seccativo, caldo e diluito con l'acqua ragia o con l'essenza di petrolio. Il giorno seguente, sopra questa preparazione, e in modo che penetri nella porosità del muro, si dà una mano d'olio di lino cotto, macinato con la biacca, se si vuole un fondo bianco; se tinteggiato, si aggiunge della terra gialla.

Essiccata completamente la superficie, si ripete una seconda, e se il muro beve molto, una terza volta quest'operazione, procurando però di tenere il colore più pastoso di prima.

Essendo della massima importanza che gli strati di colore prima di ripetersi siano completamente essiccati, si può precipitarne l'azione aggiungendo al colore del vitriolo bianco (di zinco) calcinato.

Essiccato perfettamente l'ultimo strato, si pulisce il muro con pomice e acqua ragia; per poi, il tutto asciutto, ripassare la superficie con una pasta grassa d'olio di lino cotto macinato con quei colori che danno

la tinta che maggiormente si approssima all'intonazione generale del dipinto. Questa imprimitura non deve però essere troppo scura, tanto più se si vuol lavorare a velature.

Durante il lavoro i colori devono essere molto diluiti coll'olio di trementina o essenza di petrolio; applicando le tinte in modo che il disegno venga a poco a poco, gradatamente, tutto coperto di colore.

Disposto l'abbozzo, sulle tinte locali si mettono i lumi, e, nelle masse d'ombra, si decidono gli scuri più sentiti.

PASTELLO.

Il pastello è pittura a secco, e si distingue per la vivacità, la leggerezza e la freschezza del colorito. Riguardo all'esecuzione ha qualche analogia col disegno a matita e a carbone.

I materiali del pastello sono pochi: carta, piccoli cilindri colorati e qualche sfumino.

La carta può essere, indifferentemente, bianca o tinteggiata, purchè non sia liscia, ma ruvida o pelosa, come la così detta carta feltro. La più adatta è però quella preparata con creta bianca tinta di una leggera sfumatura del colore che si desidera per fondo e con l'aggiunta di poco pomice in polvere, il tutto impastato con della colla molto allungata, preferibilmente di cartapecora. Con questa tinta a tempera si prepara la carta, il cartone o la tela. Asciutta la prima mano, se ne dà una seconda incrociando le pennellate per ottenere una superficie bene imprimita, uguale e un po' ruvidetta.

Le matite colorate devono essere di gradazioni di tinta e tono svariatissimi e, abbisognando, si temperano come si usa fare per il carboncino o il gesso.

Essendo il loro prezzo molto elevato, e non sempre alla portata di tutte le borse, daremo in seguito il modo di fabbricare i pastelli, per quelli che, per economia, avessero la buona volontà e la pazienza di approfittarne, preparandoli da sè.

Gli sfumini devono essere dei più fini fra quelli usati comunemente per il disegno.

Prima di applicare i pastelli, bisogna trovare un contorno nitido e corretto, a carbone, poi spolverarlo con una pezzuola morbida.

L'abbozzo a colori si prepara a tratti larghi, i quali, in seguito, dovranno, con lo sfumino o con le dita, essere uniti, impastando il colore in masse uguali. Nel disporre le prime tinte si procede come nella pittura a olio, cominciando dagli scuri, e per quanto non si debba mettere colori troppo vivaci, tuttavia evitate di coprire il fondo con tinte sporche, soprattutto dove devono figurare toni brillanti o tinte fresche; perchè allora non sarà più possibile ottenere vivacità e brio nel colorito.

Desiderando un effetto finale vaporoso, bisogna aver la previdenza di abbozzare il chiaroscuro leggermente a mezz'ombra, aumentando sempre più le tinte di brillantezza e delicatezza a mano a mano che le sovrapposizioni si succedono; dando gli ultimi tocchi dolcemente a colpi di sfumino carico di polvere di pastello.

Rammentatevi che per le tinte sfumate si adoperano pastelli teneri e per tratti secchi, più duri. Studiando i dettagli più delicati e decisivi è però meglio evitare l'uso dello sfumino, essendo più vantaggioso lavorarli a punta di pastello; non ricorrete quindi allo sfumino che nei casi assolutamente indispensabili, maneggiandolo di punta e con la massima precauzione e leggerezza, per non snervare il disegno o infiacchire il colorito.

Il pastello richiede un'esecuzione spigliata, alternata di sfumature delicate e di tocchi decisivi, espressivi e spontanei.

Il pastello, se non è incorniciato, e protetto da una lastra di vetro, deve essere fissato.

Modo di fabbricare i pastelli.

Le matite a pastello sono in forma di piccoli cilindri, composti di un colore unito a una base incolora, e ridotto con mucillaggine a pasta molle, che si fa disseccare. È indispensabile che queste matite lascino facilmente sulla carta i segni uguali: perciò bisogna che i colori siano tali, che la pasta disseccata non vi aderisca troppo, e la mucillaggine non lo renda troppo consistente. Per aver questo, le particelle della pasta devono essere ridotte a eccessiva tenuità per mezzo della levigazione, decantando replicatamente la materia, stemprata in molt'acqua. La base ordinariamente usata è l'argilla, l'allumina e la magnesia, e la mucillaggine da preferirsi fra le altre è la gomma adragante con un poco di latte o di zucchero. Avrete le vostre gradazioni di colore chiaro aggiungendovi il bianco, e le miste o brune, col nero di fumo.

In tal modo si fabbricano le matite a pastello bianche, gialle, rosse, verdi, azzurre, brune, nere, ecc.; di tutte le gradazioni.

La pasta ben manipolata si riduce a cilindri, e le si dà forma regolare cogli stampi. A certi colori artificiali e diverse ocre molto dure, che non obbediscono al segno, rimedierete macinandoli prima collo spirito di vino e seccandoli sopra la pietra all'ombra; ripetuto questo più di una volta, si rendono polverosi e atti a fare buoni pastelli.

Queste matite possono anche essere fabbricate in altro modo, cioè:

Prima di tutto bisogna preparare il bianco che ne forma la base, esclusi il piombo e lo zinco. Per far questo, in un vaso pieno d'acqua mettete della *creta bianchissima* e dividetela perfettamente; poi lasciatela riposare un mezzo minuto, perchè vadano al fondo tutte le parti ruvide e sabbiose; versate in altro vaso il liquido galleggiante e lasciategli fare la posatura. Poi raccoglietela e seccatela sopra a dei pezzetti di terra cotta, quando non vogliate adoperare subito il bianco. Col medesimo modo tratterete tutte le sostanze ruvide e sabbiose, come sarebbero le terre naturali, il verde di montagna, ecc. I colori già depurati, li macinerete sulla pietra, raccogliendoli con una stecca di corno, per deporli su delle lastre di terra cotta, perchè ne assorbiscano l'umido, quando saranno ben macinati. Affinchè le matite non secchino troppo presto sotto le dita, le rotolerete su di una lastra di cristallo.

Il colore semplice essendo in questo modo fatto, si comporranno in seguito diverse tinte mescolandolo col bianco. Essendo venti le gradazioni della medesima tinta, ecco quello che resta a fare.

Prendete un poco di color semplice e macinatelo collo spirito di vino, aggiungendovi una parte circa di bianco lavato sopra tre parti di colore. Quando le due sostanze saranno bene incorporate, raccoglietele in due parti. La seconda gradazione deve essere composta di quantità uguale di colore e di bianco, e se ne faranno 4 matite; la terza avrà $^1/_4$ di colore e $^3/_4$ di bianco, e ne farete 6 matite; l'ultima sarà fatta di bianco leggermente tinta col colore e di questa ne farete 8 matite. Appena che queste tinte saranno macinate, le porrete subito sulla lastra a seccare perchè perdano la loro umidità al punto da poterne comporre le matite; il che conoscerete quando la materia avrà perduto quasi tutta la sua qualità attaccaticcia, roto-

landola fra le dita. Allora bisogna metterla sulla lastra di vetro, la quale non essendo porosa, rende più lenta la disseccazione e dà tempo al modellare delle matite; senza di questo esse rimarrebbero screpolate e fragilissime. Macinando i colori per farne i pastelli bisogna aggiungere la mucillaggine, per far che la polvere del colore si mantenga unita.

Non è necessario preparare la gradazione di tutti i colori, vi bastano i seguenti colle rispettive tinte.

Giallo: *giallo chiaro* fino all'aranciato. *Ocra gialla* e *giallo di Napoli.*

Rosso: *carminio, vermiglione, rosso inglese* e *terra di Siena bruciata.*

Azzurro: *cobalto, indaco* e *blu di Berlino.*

Verde: *malachite, terra verde* e *verde cinabro* chiaro e scuro.

Bruno: *bistro* solo e mischiato coll'*ocra bruna*; *terra di Colonia.*

Nero: *nero di fumo.*

MATITE COLORATE.

Oltre il vero pastello si fabbricano anche delle vere matite colorate, con le quali si possono ottenere dei lavori vellutati e non farinosi, che non richiedono di essere fermati da alcun preparato fissativo, perchè abbastanza resistenti allo sfregamento.

Se le matite sono di buona qualità, una sfregatura fatta, che non è mai lucida, può essere ripassata con altri tratti, permettendo di modificare, impastare, fondere a piacimento le tinte.

Queste matite servono benissimo per svolgere un rapido schizzo a colori, per improntare un abbozzo o per fermare un'impressione istantanea.

L'impressione momentanea così fermata può ser-

vire anche da fondo per un paesaggio o altro lavoro a olio, potendovi, oltre che sulla carta, lavorare sulla tela a gesso e sulle assicelle. È uno degli espedienti che, applicato a proposito, talora può rendere dei veri servizi.

FOTOMINIATURA.

La fotominiatura conserva inalterato tutto il chiaroscuro della fotografia, dove il colore è ammorbidito dalla trasparenza attraverso due lastre di vetro, appositamente preparate con una leggera convessità, e attraverso la carta fotografica assottigliata e resa trasparente con speciale operazione.

Importa assai la scelta dei vetri: devono essere sottilissimi, molto solidi, senza bollicine e soprattutto perfettamente bianchi, e di prima qualità.

Si uniscono a due a due, in modo da combaciare esattamente fra loro. Devono essere puliti accuratamente con acqua, alcool e, occorrendo, col triplo in polvere impalpabile, a seconda dello stato del vetro, per asciugarli poi bene con un panno di lino non peloso o con pelle di daino.

La fotografia, se incollata su cartoncino, si immerge nell'acqua calda, lasciandovela fin quando permette di essere staccata senza lacerarsi; se è gelatina a lucido, prima di staccarla dal cartoncino, bisogna togliere la gelatina frizionandola ripetutamente con un cencio e pietra pomice in polvere impalpabile, fintanto che la gelatina sia scomparsa. Talvolta la semplice esposizione a una temperatura un poco elevata basta per distaccare completamente la gelatina.

La fotografia liberata dal cartoncino richiede una lavatura diligente, spogliandola da ogni minima traccia di colla.

La dimensione della fotografia deve essere regolata in modo che il vetro destinato a riceverla deve sporgere per due o tre millimetri all'incirca.

Prima d'incollarla, la fotografia deve essere immersa per qualche istante nell'acqua, per poi comprimerla fra due foglietti di carta assorbente bianca. Si prende allora la così detta *Mixture n. 1 pour l'adhérence* (messa in commercio per tale scopo), e col dito se ne spalma uno strato sulla parte concava del vetro esterno e sul dritto della fotografia; indi si fanno combaciare le due parti incollate, e dopo aver sovrapposto un foglietto di carta permanganata di ugual grandezza, si comincia a lisciare con una spatola di legno, d'osso o d'avorio, partendo sempre dal centro verso le estremità, per espellere verso i margini la colla superflua; l'adesione deve risultare perfetta, senza alcuna intromissione di bollicine d'aria.

Eseguita quest'operazione, si lascia essiccare all'aria aperta.

Ben secca la fotografia, si strofina delicatamente il rovescio con la carta vetrata finissima, allo scopo di levare quanto più carta è possibile ; e quando le ombre e i contorni cominciano trasparire, alla carta vetrata sostituite un cencio immerso nella polvere impalpabile di pietra pomice, continuando la frizione per togliere ogni residuo polverizzato di carta. Ben inteso che quest'operazione deve essere eseguita con molta precauzione.

In seguito, sul rovescio della fotografia, col pennello si applica uno o due strati un po' densi di *Mixture n. 2 pour la trasparence*, finchè la trasparenza non sia perfetta. Dopo aver bene asciugata la fotografia con un pannolino non peloso, vi si passa sopra, col pennello, uno strato leggerissimo di *Préservatif n.* 3. Asciutto, si comincia a dipingere sul rovescio della fotografia, coll'avvertenza di evitare le tinte generali a macchie,

che devono risultare affatto unite; e per facilitare questo risultato, è vantaggioso preparare le tinte impastandole con la spatola sopra una lastra di vetro poggiata su un foglio di carta bianca, per poi trasportarle sulla tavolozza.

Dovendo i colori essere visti attraverso il vetro, per massima, cominciate sempre col colorire gli oggetti e le parti che richiedono maggior forza, e sulle quali il colore deve essere più brillante e puro; cioè gli oggetti più emergenti. Per esempio, trattandosi di un ritratto di signora vestita sfarzosamente, con in testa un diadema, prima di tutto si dipingeranno i gioielli, il diadema e la guarnizione del vestito. Asciutto che sia il colore, vi si passa sopra la tinta dei capelli, del vestito, ecc. Nel viso, che è la parte più importante, si comincia col colorire le sopracciglia, gli occhi, le labbra, il rosso delle guance; lasciando intatta tutta la carnagione.

Ben secca la pittura, si prende il secondo vetro facendolo combaciare col primo, in modo che la fotografia, coi rispettivi colori già applicati, resti racchiusa fra i due vetri, che si saldano l'un contro l'altro con dei listelli di carta gommata. In ultimo si applica nella parte concava del secondo vetro la tinta preparata per la carnagione, seguendo le tracce della fotografia; il resto del vetro si copre con una tinta di fondo, appropriata al soggetto.

I colori sono speciali e per tal uso messi in commercio; d'altronde si possono adoperare anche quelli a olio.

Questo processo può ridursi a un solo vetro; è più economico, ma non dà tutte le finezze estetiche di quello a due vetri. L'operazione è identica, salvo il dipingere tutto su di un sol vetro. In questo ultimo caso le fotografie così colorate servono bene per le proiezioni, se dipinte con colori trasparenti.

FOTOPITTURA.

La fotopittura consiste nel dipingere a olio direttamente sulla fotografia, senza alterarne il chiaroscuro.

La fotografia, sciolta dal cartoncino, se è un ingrandimento di ritratto o di paesaggio di dimensione piuttosto grande, deve essere incollata su tela senza preparazione, già montata sul telaio; su assicelle di mogano, faggio, tiglio, ecc. se lavori di piccole dimensioni. (Per evitare che le assicelle abbiano a curvarsi al contatto della colla, sottoponetele a un peso; la fotografia deve però prima cssere ben asciutta).

Durante l'incollatura della fotografia abbiate la massima cura che, fra la fotografia e la tela, o il legno, non s'interponga alcun corpo o delle bollicine d'aria. Queste ultime, occorrendo, si possono far sparire forandole con uno spillo, comprimendo poi col dito la parte lesa.

Ottenuta la completa aderenza e quando tutto sia ben asciutto, con un pezzetto di pomice o di carta vetrata, limate leggermente i margini della fotografia, assottigliandoli verso l'esterno e in modo che la carta non faccia costa o rialzo.

Ciò fatto, sulla fotografia passate uno o due strati di vernice, affinchè il colore aderisca meglio. Essiccata, si comincia a dipingere.

I colori, che devono possibilmente essere trasparenti, si diluiscono col seccativo allungato coll'essenza di petrolio, o di trementina, applicandoli a velature leggerc, in maniera che il chiaroscuro della fotografia sia sempre visibile.

La tecnica è facilissima. Si comincia col disporre le tinte del fondo, le ombre, le mezzetinte e in ultimo i chiari, per fondere poi, con un pennello sfumino, il contorno e i passaggi di tinta e di tono.

Per evitare un effetto freddo e privo di vita prodotto dall'intonazione neutra della fotografia in trasparenza, abbiate per massima di tenere le ombre di tinta caldissima.

Questi lavori, se eseguiti con un certo gusto artistico, possono dare l'illusione di un vero dipinto a olio, qualora, in ultimo, abbiate il coraggio di mettere sui lumi predominanti e sui dettagli più marcati, delle pennellate a corpo espressive, fresche e decise di tocco, sempre però intonate col resto.

Alcuni, ben inteso pratici dell'arte, fanno servire la fotografia per disegno, e la coprono direttamente col colore a corpo, per ultimare poi il lavoro, come abitualmente si usa nella pittura a olio.

Più pratica, e di gran vantaggio per chi si occupa di ritratti, è il processo di riprodurre l'ingrandimento fotografico direttamente sulla tela per la pittura a olio.

Per chi si diletta di fotografia, il processo della preparazione della tela, che deve ricevere l'ingrandimento può riuscire facile. Consiste, secondo A. M. Villon, nel preparare la soluzione seguente:

Acqua	p.	1000
Gelatina	»	150
Bicromato (ammon.) ..	»	250
Glicerina	»	30
Seppia	»	25

Si fa gonfiare la gelatina nell'acqua durante una notte e si fa sciogliere a caldo il giorno dopo, si aggiunge la glicerina, si scalda dieci minuti, si fa sciogliere il bicromato d'ammoniaca, e si colora con la seppia, se si desidera l'immagine bruna; con inchiostro di China o nero di fumo, se in nero; o con la sanguigna in polvere se la si vuole d'intonazione calda, e che è forse la migliore.

Queste operazioni di scioglimento e applicazione si fanno, come tutte le preparazioni fotografiche, nella camera oscura, rischiarata da vetro giallo. Si opera come per qualunque altro ingrandimento a luce elettrica e si lascia in posa per 10 minuti, si leva la tela e si immerge in bagno d'acqua a 30 gradi centigradi. Si lava per due o tre ore, e la tela non influenzata dalla luce ritornerà bianca; si risciacqua con acqua tepida, si monta sul telaio, e si lascia asciugare all'aria libera; poi si dipinge sopra.

Con questo processo si possono avere riproduzioni su semplice stoffa naturale, anche di seta; allora, sempre secondo Villon, dopo aver lavata e risciacquata la stoffa, si immerge in una soluzione di:

Acqua	p.	1000
Gelatina	»	50
Glicerina	»	10

ALLUMINATURA DELLE STAMPE.

Prima dell'invenzione della cromolitografia, questo genere di miniatura era in gran voga, e non è raro di trovare litografie e stampe di allora, talvolta di un certo sapore di piccole opere d'arte.

Tale modo di dipingere è semplicissimo e alla portata di tutti, non richiedendo quasi la conoscenza del disegno, o ben poco, dandolo lo stesso soggetto che si vuol colorire. E chi possiede buon gusto per il colore, può trovare in quest'occupazione un passatempo delizioso, non privo di soddisfazione.

L'unica parte noiosa dell'illuminatura si riduce alla incollatura della carta, qualora fosse senza colla, e per accertarsi di ciò, con la lingua si bagna la litografia o la stampa; se la saliva passa dall'altra parte,

è segno che la carta non è collata, e allora bisogna darle una mano della seguente miscela, composta di:

Acqua	litri	1 ½
Colla di Fiandra	grammi	24
Allume di rocca	»	48
Sapone bianco	»	8

In un recipiente contenente ½ litro d'acqua, si mette la colla sminuzzata, riscaldandola fino alla bollitura, rimenando la massa di tanto in tanto. Finita quest'operazione, si versa il liquido in un altro recipiente. Nella medesima quantità d'acqua, si scalda l'allume di rocca; rimenando, finchè sia sciolto completamente; e si versa questa soluzione nel recipiente contenente la colla. Nel terzo ½ litro d'acqua si mette il sapone tagliato in pezzetti sottilissimi, facendolo poi sciogliere a calore; ciò fatto, infine, si uniscono tutti gli ingredienti e si filtrano attraverso una tela.

Tutte le volte che si adopera la mescolanza, bisogna scaldarla un poco.

Alcuni consigliano di preparare le stampe con una semplice soluzione d'acqua (1000 parti) e allume di rocca (5 parti); altri con la colla di pesce molto liquida (100 parti d'acqua, 5 di colla).

La preparazione si fa con un pennello piatto largo passando prima sulla parte impressa poi sul rovescio; indi si lascia asciugare la carta, stendendo la stampa su un tovagliolo, o, meglio ancora, sospendendola per gli angoli a una corda, con due spilli.

Per rendere il lavoro più facile, riuscendo anche meglio, conviene montare la stampa su una tavoletta da disegno o su un cartone un po' consistente, e nel modo seguente.

Prima di tutto sulla parte impressa si passa una

spugna inzuppata d'acqua e quando è ben imbevuta, si sollevano i margini in giro per circa due o tre centimetri, poi, datavi sopra la gomma arabica, si ripiegano e si spianano passandovi sopra l'unghia, mettendo, per maggior sicurezza e pulizia, un foglio di carta sotto lo sfregamento.

COLORI.

Per la alluminatura servono i colori all'acquarello; e sono preferibili quelli in *godets* oppure in tubi, e necessitano i seguenti:

Bianco d'argento.
Ocra gialla.
Giallo di cromo chiaro.
Gommagutta.
Terra di Siena naturale.
Terra di Siena bruciata.
Giallo di spincervino bruno.
Rosso di Saturno.
Vermiglione cinese.
Terra rossa.
Garanza rosa.
Lacca carminata.
Carminio.
Bruno Vandyk.
Cobalto.
Blu ceruleo.
Blu di Prussia.
Oltremare.
Indaco.
Grigio Payne.
Nero di lampada.
Verde smeraldo.
Verde vegetale.
Terra d'ambra naturale.
Terra d'ambra bruciata.
Seppia colorata.

Il bianco e il giallo di cadmio, sono preferibili quelli preparati per il guazzo.

COME SI COLORISCONO LE STAMPE.

Norme generali.

La litografia è quella che meglio si presta al colorito, e devesi a preferenza sceglierla pallida, dando così un'intonazione molto più fresca, di una nera, la quale dà tinte sporche e fosche.

E in questo caso, per ravvivare il colorito, bisogna aggiungere ai colori un po' di bianco a guazzo, facendo altrettanto in tutte le tinte per i ritocchi, non però nelle parti scure di tono più forte.

Se la tiratura fosse troppo nera, e rifiutasse il colore, per eccesso d'inchiostro di stampa, allora vi si passa sopra una spugna imbevuta d'acqua salata o del fiele.

Nel colorire, si comincia sempre dalla parte della composizione che deve dare la nota d'intonazione dell'effetto: la figura, se è un soggetto di genere; il cielo, se un paesaggio o una marina; e prima di tutto si mettono le tinte chiare, procurando di lasciar fuori i bianchi, e ciò che non si può fare a meno di coprire si riprenderà col bianco.

Il colore deve essere ben diluito e non troppo denso, trasparente e di tinta piuttosto viva, impallidendo quando sarà asciutto.

Le tinte devono essere messe con sicurezza; altrimenti, ritornandovi sopra, risulterebbero delle macchie, che difficilmente si possono togliere.

I contorni devono essere seguiti con esattezza.

Quando un colore non risultasse della tinta desiderata, può essere levato via col pennello asciutto; maneggiandolo però leggermente per non graffiare la superficie della carta.

Il lavoro richiede due pennelli: uno per le tinte, l'altro, imbevuto d'acqua, togliendone il superfluo, premendolo su un cencio, serve per sfumare i passaggi delle tinte o per ottenere le gradazioni di colore.

Come mezzi sussidiari, per cavare i chiari e i lumi, servono la spugna, il temperino, il raschino, il guazzo e la gomma.

Nel dipingere convien attenersi a un principio, e seguire un indirizzo ragionevole per colorire bene. Noi vi indicheremo il migliore.

Cominciate col comporre una tinta d'*indaco* e *seppia* aggiungendovi un po' di *lacca carminata* per renderla meno fredda, con cui, senza eccezione, coprirete tutti i partiti d'ombra; poi metterete leggermente, le rispettive tinte su ciascuna parte, che devono essere fuse nelle ombre; indi ripasserete le ombre, e per i ritocchi, che devono essere messi con un gusto artistico, vi passerete sopra delle velature; terminando col guazzo e la gomma arabica.

La gomma arabica è di grande aiuto nel colorito; dando vigore e trasparenza alle ombre; deve però essere applicata con cognizione e senza abuso.

Sulle ombre forti, allungata con l'acqua, la si stende leggermente e con destrezza, a guisa di velatura.

Si prepara facendo sciogliere nell'acqua fredda due terzi di gomma arabica e un terzo di zucchero candito bianco, aggiungendovi un po' di alcool.

PAESAGGIO E MARINA.

Nel colorire un soggetto di paesaggio o di marina, si comincia sempre dal cielo.

Composta la tinta col *blu di Prussia* e il *cobalto*, ben mescolati insieme; e, capovolta la stampa dopo aver inumidita la carta alla linea d'orizzonte, partendo da questa, con un pennello abbastanza grosso, stendete la tinta, tenendo la stampa inclinata per permettere al colore di scendere gradatamente verso il basso; e in modo che la parte superiore del cielo risulti più scura.

Finito il cielo, se vi sono montagne in lontananza si coloriscono cogli azzurri.

Nel primo piano, il terreno si ottiene con la *terra di Siena bruciata* e la *terra d'ombra bruciata*; nel secondo piano, con la *terra di Siena naturale*; e le

ombre si mettono col *bruno Vandyk* o la *terra di Siena bruciata.*

Il chiaroscuro deve essere forte e accentuato, e il colorito brillante.

Le tinte locali degli alberi e dei verdi nel primo piano si compongono di *gommagutta* e *blu di Prussia*; per le ombre si presta una tinta di *indaco, gommagutta* e *seppia colorata.*

Gli alberi lontani si ottengono col *verde vegetale* e un po' di *terra di Siena bruciata*; e per quelli lontanissimi, che devono avere un'intonazione azzurrognola, si presta una linta composta di *blu di Prussia* e poco *verde vegetale*; e talora si può aggiungere poca *lacca carminata,* per rompere la crudezza della tinta.

Negli effetti d'autunno, alle tinte del fogliame si aggiunge una quantità piuttosto abbondante di *terra di Siena bruciata,* adoperandola anzi talvolta pura; le ombre si ottengono col *bruno Vandyk* e la *seppia colorata.* Beninteso che queste tinte si prestano per il primo piano; gli altri piani si trattano nel modo appena indicato.

Nella marina l'acqua si ottiene con l'*oltremare* e pochissimo *verde vegetale*; mentre per la parte più lontana verso l'orizzonte si presta il *cobalto* puro.

Per spiagge lontane servono gradazioni di *cobalto.*

I riflessi degli oggetti nell'acqua si dispongono con le tinte degli oggetti stessi.

I cambiamenti di tinta bisogna farli subito, sfumando le gradazioni l'una nell'altra, a colore bagnato.

Per effetti di tramonto, per il cielo verso l'orizzonte, si presta l'*ocra gialla,* la *gommagutta,* il *rosso di Saturno* e la *garanza rosa.* E per un'atmosfera vaporosa, su queste parti, si darà una velatura di *indaco, cobalto* e *lacca carminata.*

Se gli oggetti che si trovano nel soggetto ricevono

i riflessi del sole che tramonta, sui medesimi si passa una tinta leggera di *gommagutta* e *rosso di Saturno*.

Gli effetti di luna si dispongono, nelle ombre, col *grigio Payne* e la *seppia colorata*; il terreno e le masse di piante si ottengono col *bruno Vandyk* mescolato col *blu di Prussia*, e le altre tinte con l'*indaco* e il *cobalto*.

FIGURA.

Nelle carnagioni normali, per la tinta locale, serve la *gommagutta* e pochissima *garanza rosa*; per le labbra, le guance, ecc., si prestano tinte di *carminio* e *rosso di Saturno*; le tinte fredde, come sarebbero quelle sotto gli occhi, nel passaggio della carnagione ai capelli, ecc., si ottengono col *cobalto*. Le ombre si mettono con la *terra rossa*; e per i riflessi della pelle serve la *terra di Siena bruciata*.

Le carnagioni brune si coloriscono con l'*ocra gialla, terra di Siena bruciata*, poco *rosso di Saturno* e pochissimo *bruno Vandyk*.

I partiti in ombra della carnagione si preparano prima con una tinta composta di *bruno Vandyk, indaco* e *lacca carminata*; poi, coi medesimi colori, si rinforzano le parti più scure.

I capelli neri si dispongono col *grigio Payne* e la *lacca*.

Se biondi, per la tinta locale si presta la *terra di Siena naturale* e poca *terra d'ombra naturale*; per le ombre si adopera il *bruno Vandyk* rotto con un po' di *seppia colorata*.

I capelli castagni si dispongono con la *terra di Siena bruciata* e *terra d'ombra bruciata*; e si ombreggiano col *bruno Vandyk*.

I capelli grigi richiedono una tinta locale composta

di *grigio Payne* e *cobalto*; e per le ombre serve l'*indaco*, la *seppia* e pochissima *lacca*; in diverse proporzioni.

La biancheria si colorisce con l'*indaco* e poco *bruno Vandyk*.

L'oro si ottiene con la *gommagutta* e l'*ocra gialla*; e si ombreggia con la *terra di Siena naturale*.

L'argento richiede la tinta locale composta di *indaco* e *grigio Payne*; le ombre si ottengono col *grigio Payne* e poco *blu di Prussia*; e i lumi si cavano col *cobalto* e il *bianco* messi a corpo, cioè a colore non liquido, ma pastoso.

INTERNI.

Nei soggetti di genere, tutte le parti in ombra si preparano con una tinta composta di *indaco, lacca* e *bruno Vandyk*; rivenendovi una seconda volta, lasciando fuori, ben inteso, le figure che si trovano in luce. Lavoro che deve essere eseguito a tinte leggere di tono e trasparenti, per poter mettervi sopra, con effetto, delle velature di *terra di Siena bruciata*.

Lo sfondo degli interni presenta generalmente una tinta che può essere imitata con una mescolanza di *terra d'ombra naturale, terra di Siena bruciata* o *seppia*, per intonazioni più calde, nella medesima mescolanza, si fa predominare la *terra di Siena bruciata*.

Le intonazioni violette si ottengono col *carminio* e il *cobalto* aggiungendovi il *blu di Prussia* o l'*indaco* nelle ombre.

Per le intonazioni grige si presta l'*indaco* col *cobalto*, aggiungendo la *lacca* nelle ombre.

Alle ombre si dà sempre una velatura di *terra di Siena bruciata* e gli accenti scuri si decidono con la *seppia*.

FOTOGRAFIE DIPINTE ALL' ACQUARELLO.

Incollata la tiratura sul cartoncino bristol; le si dà una mano del liquido suggerito nel ritoccare le fotografie (gelatina e allume).

Asciutta questa preparazione, cominciate col mettere una tinta di cobalto e pochissima lacca carminata sulle parti trasparenti delle ombre del viso; come sarebbero le palpebre inferiori, le tempie, il bianco degli occhi, l'attaccatura dei capelli, e in ultimo le ombre dei bianchi; e a misura che mettete questa tinta, la sfumerete con un pennello pulito; ma soltanto quando la tinta è ancora umida.

Il lavoro, come nell'acquarello, si eseguisce a tinte acquose.

Poi ripassate la carnagione con una tinta composta di ocra gialla, lacca carminata e poco rosso di Saturno, tinta che va data lestamente, procurando di lasciar fuori gli occhi con precisione.

Ancora umida la tinta, sulle guance, nell'interno delle narici, lungo il bordo esterno delle labbra, leggermente, mettete una tinta di lacca rosa o carminata.

Dopo questa disposizione, che diremo abbozzo, riprendete le ombre, questa volta a punteggi, leggeri, con una tinta composta di bruno rosso e lacca porpora. Lavorate il labbro superiore col carminio e poco cobalto; con la lacca carminata e pochissimo vermiglione quello inferiore. Anche le guance si trattano a punteggi con la lacca rosa, cominciando dai pomelli per estendersi gradatamente ai lati.

La cavità sopra l'occhio si tinteggia soltanto con la lacca rosa e l'ocra o terra rossa. Il lume della palpebra inferiore si decide col bianco, lacca carminata, e poco giallo di Napoli. La pupilla, di qualunque

colore, deve avere sempre un piccolo contorno dalla parte dell'ombra.

Tanto i capelli, come la barba, si dispongono prima con una tinta piatta; poi si finiscono adoperando il colore un po' consistente, mettendo i lumi nel senso della pettinatura.

I cappelli biondi si dispongono con la terra di Siena naturale e poco bruno Vandyk, e si ombreggiano con quest'ultimo colore e l'ocra rossa; cavando i lumi col bianco e terra di Siena naturale.

Quelli castani si preparano col bruno Vandyk, terra di Siena bruciata e poca ocra gialla; ombreggiando col bruno Vandyk e seppia colorata; mettendo i chiari col bianco e bruno Vandyk.

Quelli neri si dispongono con una tinta piatta composta di cobalto e nero; si ombreggiano col bruno Vandyk e nero; e per i lumi serve il bianco, il cobalto e la seppia, mescolati convenientemente insieme.

Per i capelli bianchi basterà accennare le ombre col cobalto, grigio Payne e pochissima ocra gialla; e se la fotografia non indicasse abbastanza i dettagli nelle parti chiare, allora possono essere resi col bianco e cobalto.

Riguardo al vestito daremo pochi consigli per non ripetersi, rimandandovi all'alluminatura delle stampe, dove troverete suggerimenti più estesi.

I vestiti bianchi si ottengono passando sulle ombre e le mezzetinte, esclusi i chiari, una tinta generale composta di cobalto e ocra gialla; accennando i riflessi più o meno sentiti con l'ocra gialla e vermiglione. I massimi lumi delle pieghe del velluto si cavano col bianco.

Nei vestiti neri si dà una tinta più chiara composta di seppia e grigio Payne; e quando sarà asciutta, si metteranno le ombre, con la precauzione di sfumarle bene; cavando poi i chiari coi medesimi colori,

mettendo però nella tinta più grigio Payne e aggiungendo il bianco.

Le stoffe grigie, in generale, si ottengono col cobalto, il grigio Payne, l'ocra gialla e verde vegetale, variando nella mescolanza la proporzione dei colori, secondo la tinta che si vuol ottenere; e i medesimi colori, mescolati in maggior quantità, con meno acqua, servono per rinforzare gli scuri forti; cavando i lumi brillanti con la medesima tinta con l'aggiunta di una conveniente quantità di bianco.

I gioielli si imitano con l'ocra gialla, lumeggiandoli col giallo di Napoli messo a corpo.

Il fondo deve essere di tono molto leggero.

RITOCCO DELLE FOTOGRAFIE.

I ritocchi delle fotografie servono per addolcire la durezza di certi ritratti, correggerne le imperfezioni che spesso si trovano nella carta, e per rimediare ai difetti che esistessero sulla lastra.

I ritocchi si eseguiscono con l'inchiostro di China intonato con l'aggiunta di carminio o seppia; e i pennelli servono quelli per l'acquarello.

Dovendo spesso ritoccare prove su carta albuminata; all'inchiostro di China si aggiunge un po' di gomma arabica sciolta nell'acqua con lo zucchero candito; soluzione che ha lo scopo di mantenere alla fotografia l'aspetto dell'albumina.

Essendo tutte le copie fotografiche raramente della medesima tinta, bisogna, quando hanno un colore bruno-rosso, aggiungere all'inchiostro un po' di seppia colorata; mentre, se sono di tinta violacea, alla seppia si sostituisce il carminio.

Le tirature su carta ai sali che sono le più gustate dal pubblico per la loro intonazione di tinta in rapporto

con le incisioni, hanno spesso bisogno del finito di queste ultime, e perciò richiedono un lavoro serio.

Supponendo che desideriate ritoccare un tale ritratto, dovete avere due tirature, di cui una vi servirà di guida; l'altra deve essere incollata su un cartone sostenuto.

Se la tiratura è su carta albuminata, si deve prima sfregarla con la polvere d'osso di seppia, o di pomice impalpabile; ricoprendola poi con un liquido composto di gelatina e allume, fusi a bagnomaria e in proporzione di dieci centigrammi per ciascuno in mezzo litro d'acqua.

Asciutta questa preparazione, si cominciano i ritocchi con l'avvertenza di prendere poco colore nel pennello, e che sia di tono più basso di quello della fotografia.

Come effetto, dovete copiare la copia che serve da modello, soltanto che in questo lavoro bisogna ricorrere ai punteggi, cioè mettendo dei puntini gli uni vicini agli altri, si deve ottenere una tinta piatta.

Per far tondeggiare il viso si ripassa il bordo delle tempie con dei piccoli tratteggi semi circolari in forma di lische di pesce, facendo altrettanto per il naso e per la mascella nella parte in ombra.

Nei ritocchi neri non bisogna mai mettere il bianco, perchè rende le tinte sporche e stonatissime; e può essere adoperato soltanto nelle parti che rappresentano la biancheria; e anche qui deve essere applicato con giudizio, senza impiastramento.

IMITAZIONE DEGLI ARAZZI.

Questi lavori si eseguiscono su tela appositamente tessuta per tale scopo.

La tela deve essere montata in modo che le coste

del tessuto siano parallele ai lati del telaio. Ben inteso, le coste della tela devono essere messe nel senso della larghezza del motivo da copiarsi e non in quello dell'altezza.

Spolverato il disegno sulla tela, con un pennello sottile a punta acuta, si ripassa diligentemente il contorno a tratti leggerissimi, con un colore che maggiormente si approssima alla tinta locale di ogni singola parte. Fatto questo, e asciugato il colore, con un bastoncino si batte la tela per levare la polvere lasciata dal carbone.

Prima di dipingere bisogna preparare le tinte locali in appositi vasetti (quelli del Liebig servono egregiamente), diluendo i colori, se a olio, con essenza di trementina o di petrolio.

Pronte le tinte si dispone l'abbozzo a masse larghe, usando pennelli corti e duri di setole, premendo con forza affinchè il colore penetri bene nei fili; evitando, soprattutto, gli impasti a corpo, perchè sciuperebbero il carattere del tessuto.

Essiccato l'abbozzo, si riprende il lavoro studiandolo e ultimandolo a velature, oppure con leggerissimi e superficiali sfregamenti di colore. Anche tutto il lavoro, volendo, può essere eseguito a sfregamenti leggeri.

Dando alla tela una mano di colla di pesce molto allungata (gr. 100 di acqua e gr. 5 di colla) prima di spolverare il cartone, il lavoro riesce più facile e più spedito.

Oltre i colori a olio, con poco profitto però, si possono usare quelli all'acquarello; ma per freschezza e robustezza di colorito, il risultato migliore si ottiene con le tinture o coi colori liquidi, prepararti appositamente per l'imitazione degli arazzi, e in questo caso la pittura si eseguisce esclusivamente a velature, come nell'acquarello.

L'oro e l'argento hanno molta importanza in questi lavori, che si adattano egregiamente per graziosi *capiletto* a soggetti religiosi o per stemmi di famiglia.

Dovendo eseguire questi ultimi, e non avendo l'originale dello stemma a colori, l'impresa riuscirebbe impossibile per coloro che non conoscessero i segni convenzionali che rappresentano i colori nell'araldica. Non saranno perciò fuori luogo i seguenti accenni in proposito.

Il *bianco* è rappresentato dal bianco della carta; il *giallo* da puntini disposti in linea; l'*azzurro* da linee orizzontali; il *rosso* da linee verticali; il *verde* da linee diagonali che da destra scendono a sinistra; il *porpora* con linee diagonali discendenti da sinistra a destra; il *nero* da un reticolato assai fitto.

Al bianco, per maggior ricchezza d'effetto, si può sostituire l'argento e al giallo, l'oro.

Il fondo, oltre a un campo di colore, può rappresentare le *pelli* e le *pellicce*, cioè ermellino e vaio. L'ermellino è rappresentato con una serie di piccoli segni disposti in linea, somiglianti a minutissimi trifogli col gambo tripartito, e possono essere neri su fondo bianco, o bianco su fondo nero. Il vaio invece è rappresentato con figure somiglianti a campanule disposte in quattro file e scaccate in color azzurro e argento.

DECORAZIONE DEL VETRO.

I.

Pittura sullo specchio.

È questo un ramo di pittura relativamente facile e può riuscire assai dilettevole per i dilettanti.

Il lavoro si eseguisce coi soliti colori a olio, sgra-

vati però alquanto dall'olio che contengono, lasciandoli esposti per un dato tempo sulla carta assorbente bianca.

Messi poi sulla tavolozza, s'impastano durante il lavoro con la seguente mistione:

Vernice d'ambra	parti	6
Vernice di coppale	»	4
Olio di lino (vecchio)	»	4
Acqua ragia rettificata	»	10

Per evitare il disturbo di far correzioni direttamente sul vetro, e le conseguenti ripetute sovrapposizioni di colore, convien prima preparare il modello che serva di guida per il disegno e il colorito del soggetto, trasportandone il contorno sullo specchio o per mezzo del ricalco, oppure ricopiandolo direttamente sul vetro, indicando le masse principali col gesso leggermente spazzolato; e qualora necessitassero dettagli di contorno si segnano con un pezzetto di sapone indurito dal tempo, o di cera, appuntato.

Chi è franco nel disegno può svolgere il contorno direttamente sul vetro, servendosi di un pennello a pelo lungo, usato dai verniciatori per tirare i filetti. In questo caso devesi però, con la tinta locale, segnare quel tanto di contorno da potersi riempire prima che il colore possa essiccare; altrimenti difficilmente si riuscirebbe fondere il colore del contorno con quello messo dopo senza lasciar traccia di una specie di orlatura sgradevole alla vista.

Le correzioni del contorno esterno dovendo restringerne i limiti riescono facili mentre il colore è ancora fresco, e si fanno con un cencio avvolto strettamente intorno al pollice, con cui, premendo sul contorno, si porta via la porzione di colore voluta. Ma se il colore fosse già essiccato, allora non v'è altro mezzo

che di radere via nettamente il superfluo con un temperino ben affilato.

Le prime difficoltà da superare, nel dipingere, dipendono dal riflesso: lo specchio è talmente lucido e così illusorio che difficilmente si riesce a calcolare l'esatta distanza della sua superficie; e non riesce facile perciò dare i primi tocchi di pennello con la dovuta precisione, a causa della sua duplicazione.

Per scorgere meno tale riflesso convien mettersi in modo che il raggio visuale cada in angolo retto sulla parte da dipingersi. Convien anche tenersi discosto dal vetro, tenendo il pennello assai leggermente e quasi all'estremità del manico, così, l'occhio, abbracciando agevolmente l'insieme di tutto il lavoro, meglio potrà giudicarne l'effetto.

Le pennellate a lunga tratta devono essere condotte senza interruzioni; e l'abilità speciale richiesta nella pittura sul vetro, consiste nel saper maneggiare il pennello con fermezza e sicurezza di tocco.

Nei contorni, come in generale nelle pennellate a lunga tratta, tengasi il pennello inclinato verso il vetro, e volendo dare una pennellata digradata, allora si comincia col mettere il colore leggermente, premendo il pennello gradatamente, per sollevarlo di colpo a tratto finito.

Per coprire spazi larghi, e tavolta anche per sfumare le tinte, riesce vantaggioso tenere il pennello leggermente fra due dita, con le unghie rivolte all'ingiù.

Le mezzetinte, i colori più o meno opachi devono essere diluiti e messi sottilmente; mentre nelle ombre, per le quali si adoperano generalmente colori trasparenti, si aggiunge poco colore opaco, per evitare che la luce venga riflessa dall'amalgama attraverso l'ombra troppo trasparente.

I massimi lumi si danno a corpo, con precisione e decisione di tocco; tenendo il pennello vicino alla punta e in angolo retto col vetro.

Per stendere il colore sottilmente e ugualmente, le tinte, prima di metterle sul vetro, devono essere rese nel dovuto grado di consistenza impastandole sulla tavolozza. Se il pennello riesce troppo succoso per eccesso di veicolo, il colore si depositerà in uno strato scorrevole; mentre se il pennello è troppo magro, lascerà una striscia di colore asciutto, che il pennello non potrà trascinare sul vetro. Per evitare questi inconvenienti, il pennello, prima ben pasciuto di colore, deve essere premuto con un cencio, portando via col pollice la succosità superflua, e allora, per dipingere, basterà una debole aggiunta della mistione suggerita. Nel mettere le tinte si preme delicatamente il pennello sul vetro, in guisa da permettere ai peli di adagiarsi agevolmente; così, oltre a depositare largamente il colore, le tinte risultano stese anche più sottilmente.

Le parti della pittura che richiedono l'uso dei colori trasparenti devono essere dipinte per le prime. Essiccando i colori trasparenti lentamente, specialmente le garanze, e, per il poco loro corpo, non potendo metterli alla prima nella loro piena forza richiesta, e importando che ogni strato di colore trasparente sia messo sottilmente, perciò, per raggiungere la profondità di tono voluto, bisogna ricorrere a ripetute sovrapposizioni, messe successivamente sul colore prima affatto essiccato.

PITTURA SUL VETRO.

Pittura opaca.

La pittura opaca sul vetro ben poco differisce da quella sullo specchio; differenza che si riduce nel tenere le mezzetinte e le ombre meno trasparenti, e

quel tanto a corpo che basti per non vedere gli oggetti dietro il vetro attraverso il chiaroscuro, ciò che potrebbe danneggiare il colorito.

Questa pittura è molto in uso per decorare lastre di vetro da inserirsi come pannelli da paraventi o fiombe. Se il rovescio del paravento non fosse mascherato, e che da quel lato la pittura presentasse un effetto sgradevole, allora conviene ridipingere lo stesso motivo anche di dietro del vetro, e in modo che i contorni coincidano con quelli visti attraverso il vetro, riempiendoli con le dovute tinte, senza però il bisogno di una finitezza uguale a quella del dipinto sulla facciata principale.

Riguardo al disegno sul vetro è cosa facilissima; si mette l'originale su una tavola piana, sovrapponendovi la lastra di vetro, sulla quale, per trasparenza, si segna il contorno.

Pittura trasparente.

La pittura trasparente, in certo qual modo supplisce le finestre decorate a colori vetrificabili, o con semplici vetri, colorati, collegati da liste di piombo.

È evidente che, per ottenere una pittura trasparente, la tavolozza deve limitarsi ai colori già per se stessi trasparenti, riducendosi perciò ai seguenti: *gommagutta, ocra gialla trasparente, giallo di spincervino* chiaro e scuro, *giallo indiano, terra di Siena bruciata, lacche di garanza, lacca carminata, lacca verde chiara, blu di Prussia, nero avorio*; ai quali, necessitando, si possono anche aggiungere quei colori che, col solvente, si possono rendere più o meno trasparenti.

Questa pittura richiede un cavalletto speciale, costrutto in modo che le aste che lo compongono non abbiano d'ostacolare la luce di dietro che illu-

mina il vetro per trasparenza. Dipingendo, il cavalletto deve essere posto di faccia alla luce, ma non direttamente di fronte al cielo, perchè una luce troppo viva, oltre a disturbare l'occhio, non permetterebbe una giusta valutazione delle tinte.

I pennelli più confacenti sono quelli di vaio o di puzzola; piatti per disporre le tinte; rotondi e di pelo corto, senza punta, per le sfumature.

Per impastare e diluire le tinte serve la mistione suggerita nella pittura sullo specchio, oppure la semplice vernice mastice assottigliata con l'acqua ragia.

Riguardo all'esecuzione della pittura, l'essenziale consiste nello stendere il colore sempre a velature, cioè a strati sottili, e in modo da coprire addirittura tutta la superficie che deve ricevere la tinta locale e le gradazioni di colore. Inoltre importa assai che le tinte riescano piatte e chiare, ciò che si ottiene stendendole sul vetro più uniformemente che sia possibile, uguagliandole e sfumandole in seguito col pennello a sfumino.

Prima che queste tinte piatte siano asciutte, necessitando lumi brillanti, si cavano portando via il colore con un pezzo di pelle o carta arrotolata a guisa di sfumino da disegno. Volendo cavarli a colore asciutto, non si potrebbe più alleggerire e sfumare i margini delle tinte nei lumi cavati, senza evitare un effetto di luce oltremodo stridente e crudo.

Dovendo rinforzare o abbassare le tinte di tono, si ricorre alle velature, ripetendole sul colore completamente essiccato, fin quando non si ha raggiunto l'effetto voluto.

In sostanza il procedimento poco differisce da quello usato nell'acquarello a tinteggiature e lavature, in cui sia escluso qualsiasi aiuto di tratteggi e punteggi.

Le porzioni non riuscite si raschiano via fino al loro limite, per ridipingerle.

CARTELLI RÉCLAME.

Questo ramo dell'arte è oggigiorno molto sviluppato; e non è raro vedere impastati sul muro dei veri capi d'opera del genere.

In questi lavori l'essenziale consiste nella trovata, l'originalità dell'invenzione, che deve colpire alla prima, e nell'evidenza spiccata del soggetto.

Per massima si eviti la freddezza incolore, senza però cadere in effetti eccessivamente stridenti e strepitosi. Bisogna anche saper discernere quando convenga sbalordire la gente, quando sedurla o persuaderla con dolcezza.

Il disegno deve essere corretto, deciso, fermo nei contorni: senza generare confusioni o equivoci.

Una delle principali doti richieste, perchè facile e meno costosa l'esecuzione, consiste nell'abilità di saper con pochi colori raggiungere il massimo effetto pittorico possibile; tanto più che il numero dei colori è quasi sempre obbligatorio.

Si dipinge sulla carta piuttosto robusta e molto collata, sulla tela scarsamente a gesso fino alla tela bianca preparata con una semplice mano di colla o amido molto allungati con acqua. La carta, e specialmente la tela, devono essere montati su telaio, se il lavoro è di una certa grandezza.

Si dipinge coi colori a guazzo, a tempera, all'acquarello, ecc. Alcuni dispongono l'abbozzo a tempera e lo finiscono a pastello. È questione di gusto, insomma, e tutto sta nel risultato finale, soprattutto, riguardo al colorito, deve brillare!

Ricordatevi quanto segue:

Preparando un bozzetto a colore, prima di cominciare il lavoro, sovente si risparmia molta fatica.

Una buona imitazione darà un lavoro migliore, che un lavoro originale incerto.

L'ordine della compartizione della superficie bene intuito appaga l'occhio e non lascia mai nell'incertezza; il contorno limiti con chiarezza le varie parti; gli intervalli, i bianchi opportunamente variati e disposti danno sempre alle parti principali l'evidenza richiesta.

Un lavoro sarà sempre di maggior effetto con abbondanza di spazi bianchi, che con pochi.

Un lavoro a un sol colore su carta tinta fatto bene, è sempre migliore di un lavoro a due colori fatto male.

Trarre effetto da una composizione con fregi a molti colori è meno difficile di quanto si creda, mentre per trarre effetto con poche e semplici linee e pochi colori occorre maestria non comune a tutti.

I fregi devono essere usati per far risaltare le parole non per loro stessi. Meglio è tenere uniformità di carattere.

Chiarezza e semplicità vuol dire riuscita del lavoro.

Riguardo alla parte decorativa cromatica, vi saranno utili i seguenti principi dati da Owen Jones.

1. Dopo aver fissate in una composizione cromatica le forme generali, si suddivideranno e si orneranno con linee pure generali; poi si riempiranno gli intervalli di ornamenti, che a loro volta potranno essere suddivisi e arricchiti, per soddisfare alle esigenze di una ispezione più minuta.

A questo proposito però osserveremo come nella decorazione che deve specialmente far effetto a distanza non convenga scendere a troppi dettagli, nè curarli di soverchio, prendendo il lavoro in tal caso quasi sempre un aspetto trito e affaticato.

2. Il colore deve sempre favorire lo sviluppo della forma e servire all'occhio, sia per distinguere gli uni dagli altri gli oggetti, sia per distinguere in un solo oggetto le parti.

3. Il colore deve pure adoperarsi per meglio contraddistinguere le parti in luce dalle parti in ombra e per aiutare, con la giusta distribuzione, l'andamento della forma.

4. Conviene generalmente evitare che le masse colorate si trovino a immediato contatto fra di loro.

5. Ogni ornamento colorato, che risulti sopra un fondo di colore contrastante, deve essere circondato da un contorno di colore più chiaro. Così un fiore rosso, che stacchi, per esempio, sopra un fondo verde, avrà un contorno rosso chiaro.

6. Ogni ornamento colorato, che stacchi su di un fondo d'oro, deve essere circondato da un contorno più scuro.

7. Gli ornamenti dorati, sopra un fondo di colore, devono avere contorni neri.

8. Gli ornamenti colorati, sopra un fondo di un altro colore qualunque, potranno aver a piacere contorni bianchi, d'oro, neri o anche misti.

9. Ogni ornamento tanto dorato che colorato, il quale risalti sopra un fondo bianco o nero, non ha bisogno di contorno.

10. Si può applicare senza contorno un ornamento chiaro sopra un fondo dello stesso colore, ma più scuro; se invece l'ornato è più scuro del fondo, gli si darà un contorno, sempre dello stesso colore, ma più cupo.

PITTURE SUL LEGNO.

Generalità.

Lo scopo principale di questo umile ramo della pittura è quello d'imitare l'intarsio.

È un'occupazione gradevole, facile, non faticosa; consigliabile specialmente alle signorine desiderose

di ingannare qualche ora di ozio; e oltre a preparare colle proprie mani dei lavori adattissimi per regali, hanno campo di adornare il loro salottino prediletto con degli oggetti gentili.

La tecnica, relativamente al dipingere, è semplicissima; perchè, più che *dipingere*, si *colorisce*, e può essere praticata anche dai dilettanti i meno esperti nel disegno.

Il legno più confacente per tali lavori è l'acero, il pino e, talvolta, anche il castagno e il pero.

Spandendosi il colore facilmente sul legno greggio, esso richiede una preparazione speciale, la quale consiste nello sfregarne la superficie con un raspino, per passarvi sopra una mano di vernice mastice sottilissima (taluni vi aggiungono poco *bianco* od *ocra*) o di semplice pasta. Operazione che consigliamo però di affidare a individui pratici in tal genere; poichè da una perfetta preparazione dipende molto la buona riuscita del lavoro.

Sul legno così preparato si trasporta il disegno, per poi tinteggiarlo coi colori all'acquarello. Ultimato il lavoro, lo si affida a un abile falegname, il quale si incaricherà di verniciarlo e pulirlo, per dargli la debita lucidezza, imitando così più o meno bene l'intarsio. E se a un disegno corretto è accoppiato un colorito di buon gusto, allora l'opera può acquistare anche un certo valore artistico.

Coloro che non conoscessero abbastanza il disegno o non avessero una sufficiente familiarità cogli stili ornamentali per poter comporre e inventare, possono aiutarsi facilmente valendosi delle pubblicazioni d'ornato policromatico, tanto estere quanto nazionali. Fra le prime, le migliori sono quelle di *Racinet*, e l'*Art pour tous*; costose, se si vuole, ma ricchissime, ove vi ha campo una scelta svariata di motivi bellissimi, adatti appunto per la pittura sul legno. Noi

abbiamo la *Decorazione policromata* opera bellissima del professor C. Boito. Una buona opera d'ornato, a buon mercato, sarebbe il *Vademecum* del professore Augusto Garneri, ricchissima di motivi d'arte decorativa, sebbene i disegni, per i dilettanti, sieno alquanto piccoli. All'ornato si possono felicemente non solo collegare soggettini di figure simboliche, stemmi, monogrammi, ecc., che abbiano relazione col donatore o con la persona alla quale è destinato il regalo, ma anche delle piccole fotografie di busti e statue antiche in forma di medaglione possono benissimo essere utilizzate, dopo averle liberate dal cartoncino, e incollate accuratamente sul legno greggio, al posto voluto con della colla fortissima e bianca. Questi soggettini staccano a meraviglia sul campo nero. D'altronde anche i più semplici intrecci geometrici, se sviluppati con gusto, possono benissimo offrire delle composizioni leggere, d'effetto assai grazioso.

Per questi lavori si adattano specialmente gli oggetti che hanno una superficie piuttosto semplice di forma e senza dettagli minuscoli, come: scatole e scatolini, copertine per libri, stemmi, cartelle, ecc.; e in dimensioni maggiori: tavolini, scrigni, ecc. Tutti questi oggetti se non sono pronti, si possono però farli eseguire in poco tempo, e nella dimensione e forma adatte per il disegno del soggetto scelto.

Riguardo ai materiali, oltre ai colori elencati a suo luogo, occorrono alcune righe di diversa grandezza fra le quali una piccolissima; alcune squadrette, tra le quali una a 45 gradi, una scatola di compassi e un doppio decimetro, che è di grande aiuto dove, in uno spazio relativamente piccolo, necessitano molte parallele.

Nella composizione del disegno si deve soprattutto mirare a un simpatico e conveniente spartimento della superficie, e a un gustoso riempimento dei vuoti.

Per massima, è vantaggioso attenersi a una disposizione in cui una cornice più o meno ricca di fregi circondi uno spazio piuttosto grande, avente nel centro uno stemma, una rosetta, un monogramma, ecc., insomma piccoli motivi a piacere. Il campo di questo spazio interno spicca bene se di colore scuro intenso. D'altronde, la superficie può benissimo essere spartita in due, tre, quattro o più parti; il più importante consiste nell'effetto, il quale deve sempre riuscire piacevole all'occhio.

Campo e trasporto del disegno.

Per il tessuto speciale del legno, questi lavori richiedono un disegno ben deciso, molto corretto; perchè col ritoccare o col cancellare, non solo si perde la nitidezza delle tinte chiare, ma si potrebbe sciupare anche la freschezza del legno, dove deve mantenere la sua tinta naturale.

Prima di trasportare il disegno sul legno, accertatevi se la sua superficie è perfettamente piana e gli angoli esattamente retti, se la tavola è rettangolare; perfettamente rotonda, se in forma di disco: condizioni indispensabili per lavori simmetrici e di precisione.

Quando non siete obbligati alla dimensione della superficie, allora, prima sceglìete fra i modelli i motivi preferiti, e poi svolgete la composizione, per far eseguire, dietro il disegno, la tavola sulla quale deve essere svolto il lavoro. Nel caso contrario, quando cioè l'oggetto da dipingere fosse dato, allora procurate di scegliere un ornato che si adatti convenientemente alla forma della superficie disponibile, e dopo averne lucidato il contorno, ricalcatelo sulla tavola; poi, con dei fregi d'angolo o dei motivi simbolici e simme-

trici, restringete il campo in modo da riempire i vuoti lasciati dal motivo principale, qualora fosse troppo piccolo per la superficie a vostra disposizione.

Per coloro che non sono buoni disegnatori è prudente attenersi a semplici motivi lineari, scegliendo a preferenza quelli che possono facilmente essere eseguiti con la riga, il tiralinee e il compasso. Non crediate che limitando così il soggetto non si possano svolgere composizioni relativamente ricche, poichè anche coll'aggruppamento felice di pochi motivi lineari, e coll'aiuto di qualche indovinata suddivisione del campo, si possono trovare degli intrecci graziosissimi, confacenti per decorare specialmente piccoli oggetti. E in questo caso una gustosa trovata di pochi contrasti di tinte e di toni, compreso il colore del legno, basta per raggiungere degli effetti bellissimi.

I disegnatori provetti, non avendo segnato alcun limite, possono sbizzarrirsi nelle più arrischiate composizioni, tanto ricavando dagli altri, quanto creando da loro stessi. In ogni modo però, nella composizione, è importantissimo che il disegno, tanto nell'insieme, quanto nelle parti, sia scrupolosamente subordinato al carattere dello stesso stile, poichè male si comporterebbe, per esempio, uno stemma del XII secolo legato in una decorazione del cinquecento; oppure uno stemma barocco facente parte di un ornato gotico; cosa che, ai principianti, potrebbe anche accadere.

Volendo trattare lo stile del cinquecento, si procuri soprattutto di scegliere motivi differenti per ogni sparfimento della superficie; perchè la bellezza e il lato caratteristico di questo stile ricchissimo consiste appunto nel costante variare dell'ornato.

Dopo aver scelto l'ornato, combinato e disegnato il motivo, ricalcatelo sulla tavola; e se per caso vi facesse parte qualche fotografia, come si disse, questa

deve essere incollata accuratamente sul legno, e, dipingendo, abbiate la massima precauzione di far aderire il colore perfettamente al filo della carta, senza fargli sorpassare i confini, altrimenti otterreste delle macchie assai disgustose, tanto più se il campo è nero.

Se il soggetto è a semplice contorno lineare, senza difficili intrecci di fregi, allora, per ottenere una disposizione precisa e nitida del disegno, invece di ricalcarlo è vantaggioso fissare e distribuire tutte le misure e i punti necessari, coll'aiuto dei quali svolgerete il disegno a matita, servendovi della riga per tracciare le rette, del compasso per condurre le curve, evitando però di adoperare una matita nè troppo dura, che intaccherebbe il legno, nè troppo tenera, che lo sporcherebbe.

Col disegno a matita svolta correttamente sulla tavola, la prima parte del lavoro — talvolta la più difficile e certo la più noiosa — è ultimata; poichè, tolti alcuni motivi complicatissimi, il colorito può chiamarsi un passatempo piacevole, piuttosto che un lavoro. Prima però di passare al colorito, tutte le linee che possono essere rese con la riga e col compasso, devono subire un'operazione importante, devono essere cioè ripassate con un tiralinee non troppo tagliente, carico di una tinta scura intensa, discretamente liquida, composta d'*inchiostro di China* e *nero di lampada*; conducendo il tiralinee con leggerezza lasciando il tratto non troppo pesante e sempre uguale.

Trattandosi di tavole piuttosto grandi, queste precauzioni devono essere raddoppiate, perchè le fibre della stessa superficie variando di consistenza da una porzione all'altra, è facile passare improvvisamente da una parte dura ad una tenera.

Durante il lavoro può anche accadere che il legno

non riceva il colore che parzialmente, e per evitare tale inconveniente, conviene aggiungere alle tinte poco fiele di bue.

Le macchie accidentali, quando è possibile devono essere lavate via subito con la spugna bagnata d'acqua pura; le spruzzature invece convien lasciarle asciugare completamente, poi cavarle col raschino, col quale si cancellano anche i tratti che oltrepassino i confini, e si fanno le correzioni di colore. Maneggiando il raschino abbiate l'avvertenza di condurlo nel senso longitudinale e in direzione delle fibre del legno; chè maneggiandolo di traverso, oltre a riuscire più difficile l'operazione, potreste sciupare la superficie.

Lo scopo di ripassare con una tinta scura le linee, ove è possibile, con la riga e col compasso, non è solamente quello di permettere maggior sicurezza e precisione nello stendere il colore negli spazi così confinati, risultando in pari tempo gli angoli molto acuti; ma anche perchè questi tratti neri aiutano a dare maggiormente il carattere dell'intarsio. Dove però il tiralinee non può essere utilizzato, come negli arabeschi o altri motivi complicati, allora bisogna rinunziare a tale sussidio; perchè anche volendo tentare di fare quest'operazione colla penna, per essere la sua punta eccessivamente affilata, e lavorando male sul legno, e potendo la penna schizzare facilmente, si otterrebbe un lavoro privo di finezza e di precisione; qualità indispensabili nella pittura sul legno.

Colorito.

Nel colorito è importante ottenere effetti brillanti o col colore stesso, o col contrasto dei toni, e per raggiungere lo scopo, in questo caso, il migliore mezzo

consiste nel mettere tinte fredde vicino a tinte caldissime; toni chiari vicino a toni scuri, e accoppiando i colori complementari. I principianti, nei loro primi tentativi, devono però accontentarsi degli effetti semplici, limitati alle combinazioni di tinte nere, gialle, rosse, brune e grige, compreso il colore naturale del legno, escludendo l'azzurro e il verde, perchè, volendo introdurre questi ultimi due colori, richiede non solo molta pratica, ma una relativa familiarità colla scienza dei colori, senza la quale, volendo estendersi a combinazioni ricche di tinte svariate, è facillissimo cadere nell'*arlecchinesco*.

Le tinte delicate e trasparenti devono essere adoperate molto liquide, portandole alla forza voluta, non altrimenti che con ripetute sovrapposizioni; mentre le tinte rosso-scuro e quelle brune di tono robusto, che generalmente si ottengono coll'aggiunta dell'*inchiostro di China* o del *nero*, devono essere applicate anch'esse liquide, ma sufficientemente dense da coprire il legno senza lasciarlo trasparire, e senza il bisogno di ripassarvi sopra due volte.

Coloro che posseggono già una certa pratica nel tinteggiare all'acquarello, non abbisognano di ammaestramenti speciali riguardo alla mescolanza dei colori, in questo caso semplicissima. Ma per quelli che potrebbero incontrarvi anche il minimo ostacolo, diamo qui sotto l'elenco di tutti i colori e delle loro combinazioni, maggiormente adatti per questo genere di pittura.

I colori e le combinazioni che si distinguono per delicatezza o luminosità, o molta purezza di tinta, o di intonazione bassa, sono stampati in corsivo, quelli intensissimi di tinta e tono, segnati con asterisco.

Tinte più o meno gialle.

Giallo di cadmio.
Giallo indiano.
Terra di Siena naturale.
Ocra gialla.
Aureolino.
Gommagutta.
Giallo limone.
Terra d'ombra naturale.
Giallo indiano e *ocra gialla.*
Giallo indiano e garanza porpora.
Giallo indiano e seppia.

Tinte aranciate.

Terra di Siena bruciata.
Arancio di Marte.
Arancio neutro.
Ocra gialla e rosso inglese chiaro.
Giallo di cadmio e rosso indiano.
Terra di Siena bruciata e aureolino.
Terra di Siena bruciata e gommagutta.
Garanza rosa e gommagutta.
Giallo indiano e rosso inglese chiaro.
Giallo indiano e vermiglione.

Tinte brune.

Bruno Vandyk.
Terra d'ombra bruciata.
Bruno Vandyk e gommagutta.
* Bruno Vandyk e lacca carminata.
Terra d'ombra bruciata e giallo indiano.

Terra d'ombra bruciata e garanza rosa.
Terra di Siena bruciata e grigio Payne.
Terra di Siena bruciata e nero di lampada.
Rosso inglese chiaro e nero di lampada.
Giallo indiano, seppia e lacca.

Tinte brune rossastre.

* Terra di Siena bruciata, lacca carminata e oltremare.
Garanza bruna e terra di Siena bruciata.
Terra di Siena bruciata, garanza rosa e bruno Vandyk.
* Seppia e garanza bruna.
* Giallo di spincervino bruno e garanza porpora.
* Garanza porpora e seppia.
* Garanza porpora e giallo indiano.
* Giallo di spincervino, oltremare e lacca.

Tinte rosse.

* Carminio bruciato.
* Garanza bruna.
Garanza rosa.
Rosso indiano.
Vermiglione.
Giallo di cromo ranciato.
Rosso di Saturno.
Ocra gialla e garanza rosa.
Rosso inglese chiaro e garanza rosa.
Garanza bruna e rosso inglese chiaro.
Garanza rosa e vermiglione.
Garanza rosa e aureolino.
Garanza rosa e ocra bruna.

Tinte violette più o meno pure e porpora.

Cobalto e garanza rosa.
Cobalto e garanza bruna.
Garanza porpora e cobalto.
Indaco e garanza rosa.
* Garanza bruna e grigio Payne.
Garanza bruna e nero di lampada.
Oltremare, cobalto e garanza rosa.

Tinte grige.

Grigio Payne.
Cobalto, garanza rosa e ocra gialla.
Cobalto, garanza rosa e giallo di Napoli.
Indaco e rosso indiano.
Cobalto e nero di lampada.
Cobalto, garanza rosa e terra di Siena bruciata.
Nero di lampada, rosso inglese e cobalto.
Indaco e nero blu.

Tinte azzurre.

* Blu intenso.
Cobalto.
Oltremare.

Tinte verdi.

Verde Veronese.
Verde di cromo.
Verde di cobalto.
Verde smeraldo.

Terra verde.
Verde Veronese e cobalto.
Verde di cromo e oltremare.
Verde di cromo o verde smeraldo e verde Veronese.
Indaco e ocra gialla.
Indaco e giallo di spincervino bruno.
Gommagutta e cobalto.
Seppia e indaco } tinte bronzo.
Nero di lampada e verde Veronese. }
Gommagutta e verde Veronese.
Gommagutta, terra di Siena bruciata e indaco.
* Verde oliva e indaco.
Aureolino e indaco.
Aureolino, bruno Vandyk e indaco.
Giallo limone e verde Veronese.
* Giallo di spincervino bruno, verde di cromo e oltremare.
Giallo indiano e nero di lampada.
Giallo indiano e verde di cromo.

Oltre i colori vi abbisogna anche l'orò e l'argento, utili specialmente per stemmi, monogrammi e per alcuni piccoli dettagli dell'ornato; come capocchie di chiodi, viti, ecc. Usate l'oro e l'argento in conchiglia, della qualità migliore, e non siate troppo avari nell'applicarli, altrimenti sotto la pulitura diverrebbero invisibili. Prima di applicare l'oro, mettete uno strato di *giallo limone*, di *bianco di China* per l'argento.

PITTURA SUI TESSUTI = SUL VETRO SULLA TARTARUGA = SUL CEMENTO.

La *seta* si stende sul telaio, come si usa per il ricamo, per passarvi sopra, con una pennellessa di setole finissima, una mano d'acqua al 25 % di allume di

rocca cristallizzato. Asciutta completamente la stoffa, e smontata dal telaio, la si fissa con delle puntine su un cartone resistente, procurando di stirarla in modo che non faccia pieghe. Si può dipingervi sopra tanto a olio, in miniatura quanto a guazzo.

Per dipingere sul *velluto* o sulla *felpa*, non occorre preparazione alcuna, altrimenti perderebbero la loro freschezza. Il velluto di cotone è preferibile a quello di seta, perchè la trama del primo assorbe immediatamente l'olio eccessivo che vi può essere nei colori, non permettendo così di circondarsi di quell'aureola disgustosa, che potrebbe formarsi per l'assorbimento di capillarità. Anzi, per precauzione, è bene lasciare i colori per tre giorni sopra carta assorbente a molte pieghe in modo che gran parte dell'olio sia stato da questa assorbito. Per servirsene si stemperano con l'essenza di trementina o petrolio. Quando la pittura è secca si spazzola la stoffa, per renderle il vellutato primitivo, nel che si riesce bene se è di pelo corto.

Volendo però dipingere direttamente, senza alcuna preparazione, sulla seta, sul velluto e sulla tela, imitando gli arazzi, per la pittura a olio serve la *Stoffeiene Wood*, la *mistione* e la *pasta Jips* e il *medium Adolfi* o *Turk;* che si mescolano ai colori prima di adoperarli.

Per dipingere all'acquarello serve il *medium Bessell.*

La *tela*, per uso tende o trasparenti, si prepara dandole una mano d'acqua e colla in proporzione di gr. 10 di colla per un litro d'acqua. I colori usati per questi lavori devono a preferenza essere trasparenti, e diluiti con vernice mastice allungata con essenza di petrolio. Nel dipingere è vantaggioso tenere la tela volta contro la luce, lavorando cioè per trasparenza.

La preperazione della *garza* è la più difficile. Prima

di prepararla bisogna però disporre l'insieme del contorno del disegno a grandi linee; poi si monta la garza su un telaio, come per la seta. Fatto questo, si prepara una soluzione di gr. 200 di colla, aggiungendovi qualche goccia di glicerina, per ogni litro d'acqua; e, a caldo, con una pennellessa morbidissima, con sveltezza, perchè non abbia a condensarsi prima di esser messa sulla garza, vi si stende sopra questa soluzione con leggerezza perchè non sgoccioli dall'altra parte. Per evitare tale inconveniente, abbiate pronta una lastra di cristallo sulla quale, all'istante, passerete uno strato leggero di alcool finissimo, facendovi aderire il rovescio della garza. L'alcool rifiuta la colla e la fa rappigliare in una superficie liscia e traparente quanto il vetro.

La pittura sulla garza, per il carattere stesso del tessuto, richiede un'esecuzione vaporosa, con un fondo a colore sfumato, tanto più se si vuol dipingere figure o oggetti che devono essere relativamente finiti.

Sulla *mussolina* si dipinge coi colori comuni, preparando le tinte col bianco di zinco e a un po' di gomma arabica, dopo aver posto il disegno sotto la mussolina per delinearlo.

Sul *vetro*, oltre alla decorazione a olio, di cui ne parlammo a suo luogo, si può dipingere, direttamente, anche coi colori all'acquarello, basta stemperarli con:

Acqua	10	Fiele di bue	2
Gomma	8	Glicerina	1

Il vetro può essere decorato anche nel modo seguente: Si prende del silicato di soda (o di potassa) in soluzione aggiungendovi, per esempio, il bianco di zinco, l'oltremare o un acido colorato; poi si applica con tampone o con rullo sul vetro da colorire.

Con cartoni traforati si possono lasciare dei vani a disegno i quali permettono di ottenere belli effetti decorativi, che si aumentano ancora colla combinazione e sovrapposizione dei colori. Questo rivestimento secca presto e dà toni assai dolci; non è caro e presenta vantaggio di applicarlo tanto ai vetri in posto, come alle lastre smontate.

Sulla *tartaruga*, prima di mettere i colori a olio, si eseguisce il disegno col bianco di zinco stemperato in una soluzione di potassa caustica, che intacca la materia prima.

Per dipingere a olio sul *cemento*, basta bagnarlo con acido cloridrico diluito. Dopo un certo tempo, che la pratica insegna, si lava con acqua fresca. L'acido cloridrico ha lo scopo d'intaccare la superficie del cemento; esso la rende ruvida e permette l'aderenza del colore.

Pittura alla vernice Martin.

Si sceglie una tavola di legno duro, compatto e ben asciutto: lisciandola per bene con la carta vetrata molto fine o con pietra pomice in polvere impalpabile. Eseguita questa operazione, si applica uno strato di gomma lacca, servendosi di una pennellessa. Asciutto perfettamente questo strato, si potrà applicarne un secondo per riempire completamente le porosità del legno. Invece di preparare la tavola con la gomma lacca, si può, lavorando con grande precauzione, applicare tre o quattro strati di bianco di zinco e vernice a bronzare, rendendo l'impasto fluido con un po' di essenza di trementina. Asciutti questi strati, si lucida col tripoli di Venezia, servendosi di un tampone inumidito d'acqua, e avendo cura di levare con una spugna la poltiglia che si forma durante l'operazione.

Prima di eseguire il dipinto, bisogna prepararagli il fondo, il quale, per meglio imitare il carattere della pittura dell'epoca, deve essere preferibilmente verde chiaro, verde bruno, bruno scuro, giallo dorato, d'oro o di bronzo. Il fondo, come tutto il resto del dipinto, deve essere disposto coi colori a olio. Le tinte si stemperano con l'essenza di petrolio e si stendono col pennello. Se il primo strato non è sufficiente, se ne applica un secondo. Il fondo d'oro si prepara con uno strato di vernice per dorare coll'aggiunta di un po' di giallo di cromo, e quando questo ha preso bene, si applicano le foglie d'oro come usano fare i doratori; lavoro che richiede però una grande pratica e un'abilità, che non tutti i dilettanti possono avere.

I fondi di bronzo offrono tinte diverse, e sono di applicazione più facile. Si mescola la polvere di bronzo con la vernice appositamente preparata, stendendola senz'altro col pennello.

I fondi così detti avventurinati, cioè seminati di pagliuzze metalliche dette avventurine, si preparano col dare prima uno strato di vernice a bronzare sulla quale, mediante uno staccio da spolvero, si seminano le avventurine il più regolarmente possibile.

Si dà sopra un altro strato di vernice, e poi si dipinge.

A opera compiuta, con una pennellessa vi si applica uno strato di vernice Martin; asciugato, se ne dà un altro, poi un terzo, e così via, fintanto che la pittura sia coperta di uno strato denso. Si lascia essiccare il lavoro, per poi lucidarlo col tripolo di Venezia e acqua, asciugandolo in ultimo con la pelle di camoscio.

Questa pittura è molto usata per decorare mobili, specialmente se sono dorati.

Pittura orientale.

Questo semplicissimo e primitivo genere di pittura a traforo, può, riuscire di grande aiuto nell'arte decorativa (per le bordure dei finti arazzi per esempio) dove il disegno deve ripetersi con precisione.

La carta da traforo, che si vende già preparata, deve essere di puro vegetale e verniciata in modo da diventare impermeabile.

Si disegna la composizione da riprodurre su carta da spolvero, poi si spolvera pezzo per pezzo sulla carta da traforo, e mediante una lama ben tagliente in punta, si incide il disegno. Ogni singolo colore richiede il proprio stampino, che si applica sul luogo dove l'ornato deve figurare e, tenendo ben fermo lo stampino, con apposito pennello, chiamato precisamente all'orientale, non troppo carico, vi si sfrega sopra il colore che, passando per gli intagli della carta, va a deporsi nel luogo destinato.

Disposto l'ornato, lo si ripassa con ritocchi a mano per toglierli la durezza monotona e volgare di contorno impressa dallo stampino.

Pittura luminosa.

Dipingendo coi colori preparati nel modo seguente si possono ottenere dei lavori curiosi talvolta di molto effetto.

Giallo.

Vernice	p. 24	Cromato di bario	p. 4
Solfato di bario	» 5	Solfuro di calcio	» 17

Ranciato.

Vernice	p. 46		Lacca di robbia	p. 1,5
Solfato di bario	» 17,5		Solfuro di calcio	» 17
Giallo indiano	» 1			

Verde.

Vernice	p. 24		Ossido di cromo	p. 1.5
Solfato di bario	» 5		Solfuro di calcio	» 17

Azzurro.

Vernice	p. 42		Azz. di cobalto	p. 5,4
Solfato di bario	» 10,2		Solfuro di calcio	» 46

Violetto.

Vernice	p. 42		Arsenato di cobalto	p. 9
Solfato di bario	» 10,2		Solfuro di calcio	» 17
Oltremare violetto	» 2,8			

Bruno-giallastro.

Vernice	p. 24		Oro musivo	p. 4
Solfato di bario	» 5		Solfuro di calcio	» 17

Per i colori usuali si adopera l'olio di papavero invece della vernice. Per i colori a olio, l'olio di lino cotto.

SPRUZZOMANIA.

Non è veramente pittura ed è cosa vecchia, ma ne parliamo perchè talvolta può riuscire utile in certi casi di decorazione, senza il bisogno di conoscere il disegno.

Il carattere della spruzzomania si distingue per tinte campeggiate a piccoli spruzzi. Il lavoro si eseguisce su carta, cartoncino, legno, seta, velluto, maiolica, ecc., e può servire per decorare oggetti svariatissimi, come portafogli, portaguanti, scatole di ogni genere, sgabelli, tavolini, cornici, piatti, ventagli, cartelle per scrivania, cuscini, tende, ecc., nonchè tutti quegli oggetti che solitamente si fanno in ricamo.

Si possono riprodurre facilmente gruppi di foglie naturali, farfalle, ornati e pizzi. In commercio, per tale scopo, si trovano tanto gli appositi ornati, quanto le foglie essiccate. Il dilettante può del resto farsi una provvista di queste foglie e farle essiccare fra due fogli di carta assorbente.

Il procedimento è il seguente:

Disposte artisticamente sull'oggetto da spruzzare le foglie e gli ornati — le foglie e gli ornati più piccoli devono essere messi per primi, e sono gli ultimi a levarsi — si fissano con degli spilli, piombini, archetti di fil di ferro, avendo cura che aderiscano perfettamente alla superficie piana o curva dell'oggetto che si vuol decorare. Qualunque colore all'acquarello diluito con acqua di colla serve allo scopo. Sciolto il colore se ne prende pochissimo su un pennello duro (pennello all'orientale) per strofinarlo poi leggermente su uno staccio, una griglia o semplicemente su un pezzo di tela metallica più o meno fine, che si tiene orizzontalmente sopra il lavoro, all'altezza di dieci centimetri circa. La spruzzatura deve riuscire finissima.

Fatta una prima spruzzatura leggera, si levano i pezzi che furono sovrapposti in ultimo, e si dà una seconda spruzzatura; così, togliendo progressivamente altri pezzi, e spruzzando ancora, si ottiene un certo effetto di chiaroscuro, che può essere maggiormente accentuato nelle ombre forti, tagliando una parte di foglia, piuttosto che toglierla interamente.

Con un po' di pratica e buon gusto si possono ottenere dei risultati bellissimi.

Levati tutti i pezzi, per meglio intonare il chiaroscuro, talvolta conviene dargli un'ultima spruzzatura, molto leggera però.

Asciugato il lavoro, con un pennello finissimo di martora o vaio, intinto nel medesimo colore ma più denso, si disegnano sottilmente le venature delle foglie e dando qualche ritocco che si crederà necessario, senza però abusarne, perchè allora il lavoro perderebbe il suo carattere speciale, sciupandosi.

La spruzzomania eseguita sul legno richiede una mano di vernice.

MATERIALI

LORO USO E PREPARAZIONE

DELLE GOMME, COLLE E TEMPERE.

GOMME.

Le gomme si possono considerare come mucillaggini vegetali, le quali nascono nella corteccia di diversi àlberi, e sono o sciolte in un liquido viscoso, che si raccoglie e si coagula in forme di gocce, o in pezzetti trasparenti.

La gomma si scioglie interamente nell'acqua calda come nella fredda.

Gomma nostrana.

Cola naturalmente dagli alberi fruttiferi, cioè dai peri, pruni, ciliegi, albicocchi, ecc. Si consolida all'aria prendendo un colore giallo chiaro e talvolta scuro. Quando è pura e chiara può sostituire la *gomma arabica*.

Gomma arabica.

Ricavasi da varie specie d'acacie dell'Egitto, e specialmente nell'Arabia, donde il nome di *arabica*. Ci perviene sotto forma di grani più o meno grossi, bianchi, trasparenti, friabili, di spezzatura vitrea; è inodora, ha un sapore mucillagginoso dolciastro, e si scioglie nell'acqua. I pezzi o grani tendenti al color

rosso ranciato sono i meno pregevoli. Questa gomma si chiama *gomma tipo*, quando è affatto costituita dal puro e semplice principio gommoso dei vegetali, reso sottile e concreto per via dell'aria.

Ha la proprietà di non corrompersi e di non rappigliarsi in gelatina, come accade della colla; ed è meno di questa offesa dagli insetti.

Gomma di Senegal.

È la gomma arabica estratta dall'*acacia Senegal*. Ha tutte le proprietà della precedente.

Gomma adragante.

Trasuda dalla corteccia dell'arboscello *astragalus tragacanta*, e ci viene da Smirne e da Aleppo, in forma di lacrime biancastre attorcigliate a guisa di piccoli vermi.

Sciolta nell'acqua forma una mucillaggine meno trasparente della gomma arabica, alla quale può essere sostituita.

COLLE.

Colla forte.

Nella fabbricazione delle colle forti si adoperano i tessuti muscolosi delle membrane, delle pelli, delle aponeurosi, dei tendini, delle cartilagini e delle ossa animali; ma la migliore è quella ricavata dai piedi di bue e di montone freschi coi tendini, e dalle orecchie di montone e di vitello.

Tutte queste materie unite assieme, per via di processi speciali, danno la colla forte.

Una buona colla forte deve essere poco colorita, semitrasparente, eogli orli un poco frangiati, dura e dotata d'una straordinaria resistenza.

Per scioglierla si rompe in pezzi, si pone nel bagnomaria, dimenandola perchè meglio si sciolga.

Colla di pergamena o carta pecora e di pelle di montone.

Si fanno bollire i ritagli tanto dell'una quanto dell'altra con tant'acqua piovana o distillata, che sia dodici volte il loro peso, fino a che sia divenuta d'una consistenza giusta; se no, si fa bollire alquanto ancora; poi si filtra per tela e si lascia raffreddare.

Serve per la preparazione della tela a gesso, e per preparare i colori a tempera e a guazzo.

Colla di guanti.

Si prende una certa quantità di ritagli di guanti, e si fanno macerare nell'acqua per qualche tempo: mettendoli in seguito a bollire eon tant'acqua che sia dodici volte il loro peso, fin chè la materia sarà ridotta alla sesta parte, per passarla poi per lino in un vaso nuovo.

Serve per gli stessi usi della precedente.

Colla di pesce o ittiocolla.

La buona colla di pesce si prepara con la vescica natatoria di alcune specie di storioni. È una materia gelatinosa di grande purezza e coesione.

Si trova in commercio sotto differenti forme:
In piccole trecce, di prima qualità; in piccoli cordoni, di seconda qualità; in grossi cordoni, in lastre; fittizia.

La vera e migliore colla di pesce, detta *ittiocolla*, si fabbrica in Russia, ed è più o meno perfetta, se miglior cura si è usata a chiarificarla e a conservarla senza colore.

Come tutte le altre colle, si scioglie nell'acqua a bagnomaria. Serve per il guazzo e la tempera.

Colla di Fiandra.

È una specie di colla forte, ma di più bella apparenza che la comune, e si fa coi ritagli di pergamena, riducendo la gelatina a secco e in lastre. Adoperasi nella pittura a colla, e per preparare la tela a gesso.

FIELE DI BUE, PURIFICATO. *

Il fiele di bue è utile nell'acquarello e nella miniatura; e talvolta può rendere dei veri servizi. Purificato, si combina facilmente coi colori e dà loro maggior solidità, sia quando si mescola con loro, sia quando si passa sopra di essi, dopo che sono stati applicati. Esso aumenta la vivezza e la durata dell'oltremare, del carminio, del verde, e generalmente di tutti i cofini, e fa che essi si stendano facilmente sulla pergamena, la carta, l'avorio, ecc.

Combinato con la gomma arabica, condensa i colori, senza produrre una vernice sgradevole; impedisce alla gomma di screpolare, e fissa talmente i colori, da permettere di applicarvi sopra altre mescolanze, senza che le une si combinino con le altre.

Passandolo sopra i disegni fatti con lapis piombino, essi non si cancellano più. Dato sull'avorio, gli toglie completamente la materia untuosa.

Chi volesse prepararlo da sè, ecco uno dei migliori processi suggerito dall'artista inglese, sig. Tomkins.

A una pinta — presso a poco 1 litro e 44 centilitri — di fiele di bue, fresco, bollito e schiumato, aggiungete 28 gr. d'allume in polvere fine, e tenete il liquido al fuoco fin che la combinazione sarà perfetta; quando sarà fredda versatela in una bottiglia, che turerete leggermente.

In seguito pigliate una uguale quantità di fiele di bue, bollito e schiumato, aggiungetevi 28 gr. di sale comune, e continuate a lasciarlo sul fuoco, fin tanto che il tutto sia combinato; poi, freddato, mettetelo in una bottiglia turata leggermente.

Lasciandola circa tre mesi in un locale ove vi sia una temperatura moderata, si chiarisce depositando un sedimento denso; allora è adatta agli usi ordinari; ma perchè contiene ancora molta materia colorante in giallo, la quale fa voltare al verde i colori azzurri e sporca il carminio, non si può impiegare per i colori da miniatura.

A questo si rimedia col decantare separatamente ciascuno dei liquidi sopraddetti; e dopo averli lasciati riposare fin che siano diventati perfettamente chiariti, si mescolano insieme in proporzioni uguali; allora la materia colorante gialla (che la mescolanza ritiene ancora) si coagula subito, precipita, e lascia il fiele di bue perfettamente limpido; in fine, per maggior precauzione, si può passarlo per un filtro di carta asciugante.

Questa preparazione che chiarisce sempre più invecchiando, non tramanda odore sgradevole e non perde alcuna delle sue utili proprietà.

TEMPERE.

Tempera all'uovo con lattificio o senza.

Si batte bene insieme il rosso e il bianco d'uovo, con delle smozzature di cime di rami di fico. Lasciato riposare il miscuglio, si decanta il liquido.

Si usa anche il solo rosso o il solo bianco, senza lattificio.

Con molto vantaggio nella pittura a tempera, il rosso d'uovo può essere preparato a secco nel modo seguente.

Si rompono delle uova, scegliendo a preferenza i tuorli meno rossi e ben separati dal loro albume; e si sbattono con uguale quantità di gomma arabica, già sciolta nell'acqua, ma satura quanto il corpo stesso dell'uovo, e decantata dal sedimento di estranee particelle legnose che vi si trovassero.

In seguito si versa la composizione, in strati sottili, in piattelli di porcellana, coprendoli con dei cristalli per preservarli dalla polvere; facendo poi seccare il tutto al sole; finalmente si raschia e si raccoglie in un vaso di cristallo, chiuso con sughero.

Questa tempera si conserva per mesi, e dovendola adoperare, basta intenerirla con dell'acqua, prima di mescolarla coi colori da macinare.

La tempera al chiaro d'uovo si ottiene sbattendo l'albume a schiuma, e aggiungendo al liquido depositato un po' di glicerina. I colori adoperati con questa tempera, passati col ferro da stirare caldo, si solidificano in maniera da poter lavare il dipinto senza alcun danno.

Colla di caseina.

Mettete 20 gr. di caseina di commercio in 100 gr. d'acqua fredda durante un quarto d'ora; rimenandola

bene con una spatola o bastoncino di legno, per sciogliere la caseina. In seguito, sempre rimestando, aggiugetevi a poco a poco 4 grammi di ammoniaca. La massa si addenserà gradatamente e la colla è fatta quando fila sull'estremità del legno come siroppo denso e senza grumi. In questo stato aggiungetevi 10 gr. di glicerina, incorporandola con la colla rimenandola bene.

La colla può essere così adoperata al momento; ma dopo qualche giorno perde di forza e finisce col guastarsi.

La caseina può essere ritirata direttamente dal latte, facendolo coagulare; poi, tolta la crema, lavato il caglio a grande acqua, si fa sgocciolare sopra un filtro o si raccoglie in un pezzo di mussolina, premendolo per farne uscire la parte acquosa. Dopo averlo sbriciolato fra le mani, si fa seccare su carta assorbente.

I colori macinati con la caseina, oltre che per lavori a tempera, servono egregiamente per preparare l'abbozzo nei dipinti che devono essere ultimati a velature coi colori a olio.

Latte di vergini.

Non è altro che il benzoino sciolto nell'alcool e allungato con acqua. Il liquido bianco così ottenuto una volta serviva per temperare i colori.

DELLE TREMENTINE O BALSAMI.

Col nome generico di trementina o *resine fluide*, ovvero *oleoresine*, s'indicano tutte le sostanze resinose, che contengono una quantità d'olio fisso o volatile, sufficiente a farle di una consistenza semifluida.

Si estraggono da parecchie piante, specialmente dalle *terebintacee*, dalle *conifere* e dalle *leguminose*.

Trementina comune.

È la più ordinaria in commercio, e si cava da varie specie di pini nostrali. Ordinariamente è bianchiccia, torbida, consistente, di forte odore e di sapore ingrato amarissimo. Dà il 20 % d'olio volatile sotto il nome di essenza di trementina.

Trementina di copahu o balsamo di copaiba.

È un succo oleo-resinoso che cola in gran copia dalle incisioni che si fanno sulla corteccia del tronco di parecchi alberi della famiglia delle leguminose e del genere *copaifera*. Viene dall'America.

Il copahu falsificatò colla mescolanza dell'olio grasso o della trementina comune, e coll'olio di ricino o di papavero, acquista un color giallo scuro e la consistenza dell'olio di ricino. Genuino è senza colore.

Trementina di Venezia.

Chiamata anche *officinale* e *laricea*; viene dal *pinus larix*, albero montano di molti paesi d'Europa, e dicesi *di Venezia*, perchè un tempo era esclusivamente il suo emporio.

Trovasi spesso mescolata con trementina d'altri pini e abeti; è trasparente, giallognola, di grato odore e di gusto alquanto amaro.

Le trementine sono utilissime nelle arti, e specialmente nella fabbricazione delle vernici.

DELLE RESINE SOLIDE.

Gomma lacca.

È una delle resine più conosciute e usate, ci proviene dalle Indie Orientali. È messa in commercio sotto quattro forme diverse, cioè lacca *in bastoni*, che è costituita dai rami e ramoscelli delle piante che la danno, coperti dalla resina indurita sopra essi; lacca *in grani*, che è formata dai pezzetti di resina staccata dai rami e decolorati; lacca *in piastre*, che si ottiene fondendo la lacca in grani, filtrandola in pannolini, e lasciando che si condensi in lamine versate sopra larghe foglie di piante; in fine la lacca *in corda* o *in pani*, detta *gomma lacca bianca*, che è la migliore di tutte per la sua chiarezza, quantunque sia la stessa lacca maggiormente decolorata col mezzo della potassa bianca o del cloro.

Sandracca.

Sostanza resinosa cavata dalla *tuia articolata*, arboscello che cresce sulle coste settentrionali dell'Africa.

È in forme di lacrime rotonde o allungate, bianchiccie o di un color giallo citrino pallido, brillanti e trasparenti.

Ardendola spande un odore balsamico gratissimo. È solubile quasi per intero nell'alcool, e meno nell'olio volatile di trementina.

La sandracca africana è per ogni rispetto migliore di quella detta di Germania, e trovasi fra la corteccia e il legno di una bella specie di ginepro di Svezia.

Mastice.

È prodotto dal *lentisco*, e si trova in commercio in forma di lacrime o di grumi della grandezza dei piselli o dei granelli di riso; è fragile, s'infiamma sulla bragia spandendo grato odore; ha un sapore leggermente aromatico e alquanto astringente.

Il mastice non è una resina pura, contenendo anche olio volatile, e una sostanza bianca, molle, viscosa, che è solubile nell'alcool e che si chiama *masticina*. Però i suoi principi resinosi sono solubili in massima parte nell'olio volatile di trementina o di ragia. Serve a fare una vernice splendidissima, buona per i quadri a tempera e a olio.

Dammara.

La danno il *pinus dammara* e la *dammara alba*, alberi delle Indie Orientali.

È trasparente, scolorita o poco giallastra, scipita, inodora, solubilissima, non spande nessun odore fondendosi. Si scioglie in parte nell'alcool, e quasi del tutto nell'etere; l'olio di trementina e gli oli fissi la sciolgono senza alcun residuo.

Dà una vernice più trasparente, più durevole e meno colorita di quella del mastice.

Elemi.

Nome dato a due resine che molto si assomigliano, cioè l'*elemi orientale*, e l'*elemi bastarda*. La prima, ricavata dall'*amyris zeylanica*, albero dell'Etiopia e di Ceilan, è gialliccia, o di color bianco verde; solida all'esterno, molle e gelatinosa all'interno, di odore di

finocchio, e in piccolissime masse cilindriche. L'elemi bastarda, tratta dall'*amyris elemifera*, albero d'America, è in grosse masse, semitrasparenti, fragili e di sapore amaro.

L'elemi fa parte in alcune vernici all'alcool.

Coppale.

È la più brillante delle resine. Si trae da parecchie varietà di *hymenoea*, di *trachylobium* e di *vouapa*. Proviene dal Brasile, dal Messico e dalle Indie Orientali, e trovasi in forma di masse irregolari, rotonde; è insipida e inodora, solida, fragile e trasparente, di color bianco giallognolo, più o meno carico, ma in generale è meno colorita dell'ambra e anche meno dura. Fondesi senza decomporsi. È poco solubile nell'alcool assoluto. Nell'etere si gonfia e in ultimo si scioglie completamente.

Nella coppale di commercio si trovano dei pezzi poco differenti in apparenza, ma più teneri, cioè fusibili a minor grado di calore. Per scoprirli, si fa inzuppare la coppale per due giorni in una lisciva caustica, poi si lava e si fa seccare. Quando è perfettamente secca, si spazzola, e la crosta alterata se ne va in polvere.

In questa operazione, i pezzi teneri, che sono sempre in piccolissima quantità, si ammorbidiscono al punto d'attaccarsi a chi li tocca. Questa parte di resina deve essere trattata separatamente, perchè essendo più fusibile dell'altra, si scioglierebbe prima; e tenendola più a lungo al fuoco, dopo che fosse fusa, arrossirebbe e renderebbe la vernice molto colorita.

Ambra o succino.

È l'*electrum* degli antichi: prodotto vegetale fossile di aspetto somigliante a quello della resina coppale.

Generalmente si trova nei letti di lignite, in pezzi rotondi o anche oblunghi, e in noduli disseminati in mezzo dalla sabbia; talvolta senza colore, spesso di un giallo tenero o bruno scuro, comunemente traslucido. È più dura delle resine comuni, a cui somiglia per varie proprietà. Fondesi a temperatura elevatissima, scorrendo come olio, indi s'infiamma e abbrucia con fiamma vivace, esalando un odore leggermente aromatico. Ha l'inconveniente di dare delle vernici assai colorite.

DEGLI OLI FISSI O SECCATIVI.

Gli oli fissi o seccativi sono fluidi combustibili, grassi, untuosi al tatto, insolubili nell'acqua e nell'alcool, e sono composti d'idrogeno e carbonio. Queste materie che non sono affatto acide, divengono tali combinate con gli ossidi metallici.

Olio di lino.

L'olio di lino è il più glutinoso e il più seccativo delle tre specie comunemente impiegate nella pittura.

Come si chiarifica l'olio di lino.

Si prendono 4 parti di olio di lino e si pongono in una boccia di vetro con dentro 2 parti di acqua calda, e una parte e mezza di carbone in polvere; indi si mescola ben bene la materia, sbattendola più volte, e dopo 24 o 48 ore di riposo, si decanta l'olio, che è a galla, si filtra per carta, e si otterrà chiaro e di un odore meno ingrato.

Un altro modo consiste nello sbattere colla solu-

zione di solfato di protossido di manganese l'olio di lino crudo preparato a freddo, nel farlo riposare, e poi decantarlo aggiungendovi una piccola dose di carbone animale in polvere: dopo un giorno di riposo si filtra per carta e si mette al sole estivo in una boccia di vetro ben chiusa, per 10 o 12 ore.

Si chiarisce anche con calce viva, ponendo 1 litro di olio dentro a un fiasco insieme con ¼ di calce viva; poi si agita di frequente. L'olio così trattato si chiarisce in pochi giorni e non si addensa.

Modo di rendere seccativo l'olio di lino.

Diversi sono i modi per rendere seccativo l'olio di lino; e il più semplice consiste nel pigliare del piombo in migliara o tritato, mettendolo con l'olio di lino in una bottiglia, agitandolo di frequente. In pochi giorni, si avrà un olio quasi senza colore e seccativo.

Olio di noce.

L'olio di noce di commercio è sempre meno colorito di quello di lino.

Come si chiarifica l'olio di noce.

I mezzi per depurarlo e averlo limpido sono diversi: taluni lo filtrano con un imbuto guarnito di carta assorbente e lo pongono in una bottiglia di cristallo bianco per farlo chiarire alla luce; altri pongono nella bottiglia la quantità dell'olio che vogliono depurare, aggiungendovi ⅓ d'acqua, e ⅓ di sabbia ben lavata, o di vetro pesto; chiudono la bottiglia e la

mettono al sole; poi la sbattono una volta al giorno, fino a che l'olio sia chiarito; finalmente lo lasciano in riposo per due giorni, poi lo decantano.

Lo spirito di vino è uno dei mezzi più efficaci, per togliere l'acido oleico all'olio e purificarlo. Si prendono 85 grammi di spirito di vino, e 340 d'olio qualunque, mettendoli al sole in un fiasco, per lo spazio d'un mese e agitando ogni giorno.

Modo di rendere seccativo l'olio di noce.

Sciolgasi un'oncia di copparosa, ben secca o calcinata, in tre libbre d'acqua pura, aggiungendo 2 libbre d'olio di noce, e mettasi a cuocere. Quando l'acqua è consumata per la metà o per due terzi, mettasi la misura che rimane in una piccola boccetta di vetro, e si lasci posare finchè l'olio sia chiarito; poi diviso l'olio dall'acqua, si lasci posare da per sè per alcune settimane, e si avrà un olio limpido come acqua.

Altro modo.

Pongasi a bagno maria, che bolla, l'olio purificato, cioè lavato, in un fiasco di vetro che abbia il collo aperto in modo che molta superficie dell'olio sia a contatto con l'aria. Se si adoperano ossidi metallici, come il litargirio, la biacca, e la copparosa bianca, si metteranno in un sacchetto che si sospende al collo del fiasco, in modo che nuoti nell'olio. Di biacca se ne mette $1/4$, o $1/5$ o $1/6$ dell'olio, a seconda se si vuol fare più o meno seccativo. L'ossido di zinco o la copparosa che fanno un olio seccativo più leggero si possono adoperare in quantità maggiore. Dovrà bollire almeno 16 ore, ma dopo 12, si lasci in riposo per una settimana o due, perchè le impurità vadano al fondo. Si farà anche migliore, mettendolo in un fiasco di vetro coperto, esposto o al sole o vicino a un forno.

Olio di papavero.

Quest'olio chiamato dai francesi *oeillet*, è più chiaro degli altri sopraddetti, ma meno seccativo. Si estrae dal seme dei papaveri bianchi, pestato e premuto allo strettoio, come si fa per quello di noce.

Sebbene sia natùralmente seccativo, pure non lo è abbastanza per vincere l'azione di alcuni colori che stentano più o meno a seccarsi, come le lacche, i neri di carbone animale, e soprattutto le terre bituminose. Essendo l'olio di papavero bianchissimo, non ha bisogno di essere decolorato.

Come si rende maggiormente seccativo l'olio di papavero.

Secondo Eastlake:

Si mescoli due o tre once di ossido di mercurio con una libbra di olio di papavero, ponendo il miscuglio al sole; dopo un mese o sei settimane apparisce una feccia glutinosa di color bigio. Il mercurio essendosi così separato dall'ossigeno, l'olio riesce più denso più resinoso e più seccaticcio, e il metallo ripiglia la sua forma granellosa.

Secondo De Meyerne:

Si macini l'olio di papavero con vetro di Venezia (qualunque vetro pesto serve allo stesso scopo), e poi si mette in un vaso di vetro, esponendolo al sole, per tre settimane o un mese, agitando il liquido ogni quattro dì per separarlo poi dalla feccia.

DEGLI OLI ESSENZIALI O VOLATILI.

Gli oli essenziali, o essenze, sono prodotti vegetali, ben di rado animali o minerali; liquidi o solidi, di forte odore e di sapore acre e talvolta caustico. Essi

contengono più idrogeno e meno carbonio degli oli grassi; possono volatilizzarsi ed essere distillati col concorso dell'acqua bollente, oppure soli alla temperatura di 150 a 170 centig.; s'infiammano a una temperatura meno alta di quella necessaria alla combustione degli oli fissi.

Sono presso a poco insolubili nell'acqua; sono poi, in generale, solubilissimi nell'alcool, e più ancora nell'etere.

Gli oli volatili s'infiammano all'aria, al contatto di un corpo acceso; viva è la loro combustione, accompagnata da fiamme e producono un denso fumo. È pericoloso aprire, senza la dovuta cautela, i vasi che li contengono.

La preparazione in piccolo degli oli volatili non è vantaggiosa.

Essenza di trementina.

Si ottiene colla distillazione della trementina liquida che sgronda da taluni alberi resiniferi, come il *pino*, l'*abete* o il *larice*.

Olio di spigo.

Si ricava dalla distillazione dei fiori di spigo, o lavanda, per mezzo dell'acqua, e si raccoglie l'olio notante sopra l'acqua distillata.

Con quest'olio Réaumur è pervenuto a disciogliere la coppale. È più grasso dell'essenza di trementina e di ragia, perciò si crede che la vernice di Réaumur debba conservare della morbidezza per lungo tempo.

In commercio l'olio di spigo è falsificato con la mescolanza dell'essenza di trementina, e si dubita che il più puro non sia altro che quest'essenza distillata più volte sui fiori di spigo.

Olio di rosmarino.

Credesi preparato nella stessa maniera del precedente, distillando cioè dei fiori di questo arboscello infusi nell'essenza di trementina. Per essere più asciutto dell'olio di spigo, conviene di più alla preparazione di alcune vernici specialmente quella di coppale.

Olio di ragia, volgarmente chiamata acqua ragia.

Si cava in abbondanza dalla distillazione della ragia di certi alberi resinosi.

Quello ottenuto dalla *ragia del pino* è molto inferiore a quella della *ragia d'abete*: e non serve che per gli usi ordinari.

Olio di sasso, nafta, o volgarmente petrolio.

Bitume liquido, olio minerale, trasparente, poco colorato, che spande un odore fortissimo. Si raccoglie in alcune sorgenti del Modenese e del Parmense e in molti altri paesi. Quello di Persia è il migliore di tutti.

Per rendere il petrolio inodoro, vi si aggiunge del cloruro di calce nella proporzione di 100 gr. di cloruro per litri 4,5 di petrolio, oltre un po' di acido cloridrico e si agita fortemente, perchè il cloro prodotto si ripartisca uniformemente nel liquido. Si travasa poi in un altro recipiente contenente calce viva e si agita

di nuovo affinchè la calce asporti ogni traccia di cloro. Si lascia riposare; il petrolio decantato non avrà più alcun odore.

Allo stesso scopo serve anche l'aggiunta di acetato d'amile: dieci grammi per ogni litro di petrolio; oppure mescolando a poco a poco dell'acido solforico di commercio col petrolio, lasciandolo per più giorni in una bottiglia turata, e agitandola spesso. Si decanta il liquido chiaro separandolo dal deposito nero che si forma, e si toglie la parte d'acido ancora unito all'olio, saturandolo con una soluzione di potassa caustica. Si potrebbe ugualmente saturare l'acido con la calce viva.

Tutti gli oli essenziali, prima di adoperarli nella preparazione delle vernici o quali diluenti, devono, mediante processi speciali, essere rettificati.

DELLE VERNICI.

Vernici all'acqua.

Queste vernici sono utili, nel caso da dover verniciare il quadro prima di essere completamente essiccato.

Si stendono sul dipinto con pennello di martora piatto, largo e flessibile. Asciugano presto, e si lavano via con la spugna e acqua pura, appena essiccato il dipinto per sostituirvi poi una delle vernici più resistenti e permanenti.

Vernice a gomma.

Mettete in una boccetta $^1/_6$ di gomma arabica e il resto di acqua pura. La vernice è servibile quando la gomma sarà completamente sciolta nell'acqua.

Vernice all'uovo.

Aggiungete a un chiaro d'uovo ⅓ di acqua distillata, oppure senz'acqua, e poco zucchero in polvere; poi sbattete il tutto senza interruzione fino a quando si produca una schiuma leggerissima.

Dopo un'ora di riposo, sotto la schiuma troverete la vernice pronta all'uso, che deve essere adoperata fresca.

Vernici a spirito.

Vernice di gomma lacca.

Si pigliano 680 gr. di gomma lacca bianca, si pesta e si passa per staccio, e se ne pone 170 gr. per volta in un matraccio da vernice ben grande e capace a contenere il doppio del liquido che vi si porrà, cioè 1 kg. e 18 gr. di spirito di vino a 40 gradi. In seguito si chiude ermeticamente la bocca del matraccio, dimenando ben bene la massa, per incorporare completamente la gomma collo spirito e si lascia così per quattro giorni dimenandola due o tre volte al dì. Poi si apre il matraccio e si colloca a bagnomaria, finchè bolla. Quando bolle si lascia stare al fuoco per altri cinque minuti, per ritirare poi il matraccio dal fuoco, lasciando raffreddare la massa; e per evitare che lo spirito volatilizzi, si copre leggermente la bocca del matraccio col cotone. Sciolta in questo modo il rimanente della gomma, si filtra in cartoccio di carta bianca sugante. Poi si filtra di nuovo per altri cartocci puliti per avere una vernice limpidissima, pura e trasparente.

In seguito si versa il liquido filtrato, una quarta parte per volta, in una storta non tubolata, la quale

si porrà a bollire sul bagnomaria, distillando ciascuna dose fino a tutta la sottrazione dello spirito, che verrà raccolto in un altro recipiente per mezzo del conduttore attaccato alla storta in ebollizione. Il residuo addensato in fondo alla cucurbita sarà la gomma purificata con la quale si prepara la detta vernice.

Si sa che il recipiente condensatore, unito al conduttore o sifone, va immerso nell'acqua fredda, la quale si rinnova spesso perchè il vapore spiritoso che si alza dalla cucurbita si condensi nel recipiente e non rifluisca nella medesima inutilmente, o non possa cagionare inconvenienti di sorta. Lo spirito sottratto da questa distillazione è buono allo stesso scopo.

Ogni porzione della gomma addensata in fondo alla cucurbita, prima di raffreddarsi, si versa in una tazza di porcellana. Raccolta tutta la gomma depurata, si espone all'aria libera, coprendo la tazza con un cristallo o con carta, per salvarla dalla polvere. Dopo qualche giorno, la gomma si solidifica, ma nel caso tardasse, perchè vi galleggi sopra un poco di spirito debolissimo o flemma, si decanta dalla tazza versandola in altro recipiente dove depositerà ancor poco di gomma servibile; e quando tutta la massa gommosa si sarà solidificata, si scioglie, ponendola in un vaso di porcellana coperto.

Si pigliano 170 gr. di questa gomma lacca preparata e la si riduce in piccoli pezzetti, e messi in un matraccio da vernice, nuovo e pulito, vi si versano sopra 340 gr. di spirito di vino assoluto, facendo disciogliere a bagnomaria completamente la gomma, dimenandola spesso. Prima che l'acqua del bagno cominci a bollire, si chiude la bocca del matraccio con un sughero ben connesso e bucato in mezzo, nel quale si introdurrà a forza una cannuccia di vetro forata e fatta a squadra, in modo che la linea retta superiore e quindi il suo fiato, esca fuori dal bagno,

affinchè il vapore dell'acqua bollente non penetri nel matraccio con danno alla vernice. Intanto che la la gomma si scioglie, si fanno scaldare a parte, in un piccolo saggiolo di vetro, 56 gr. di essenza di spigo purissima, e quando la gomma è del tutto sciolta, si sturi il collo del matraccio, versandovi dentro l'essenza a più riprese; quindi, levato il recipiente dal bagno, si agiti un poco la materia affinchè si incorpori perfettamente, e la vernice è fatta. Raffreddata che sia, si decanta in una bottiglia di cristallo e si chiude con sughero. Così riguardata si conserverà bene per degli anni.

Vernice di sandracca.

Sandracca lavata	56 gr.
Trementina di Venezia ..	56 »
Vetro pesto grassolano ..	56 »
Alcool assoluto	224 »

Si pone in un matraccio l'alcool con la sandracca e il vetro pesto, e a bagnomaria si fa liquefare, poi vi si aggiunge la trementina; si ripone nel bagno per pochi minuti, affinchè un dolce calore ne formi la combinazione: poi si lascia in riposo per 24 ore, si decanta e ottiensi chiarissima.

Questa vernice è buona per i quadri a tempera, purchè la superficie del dipinto sia un po' riscaldata al sole prime di riceverla; si può darne più mani, e sopra di essa si può ritoccare.

Vernice per tempere e miniature.

Sandracca lavata	28 gr.
Mastice	7 »
Resina elemi............	7 »

Trementina di abete ..... 5 gr.
Alcool assoluto .... 112 »
Essenza di spigo........ 14 »

Si pestano la sandracca e la mastice, e si uniscono all'alcool in un matraccio; quindi si sciolgono a bagnomaria; e poi vi si aggiunge la resina elemi e la trementina, che parimenti si sciolgono a bollore. Finalmente ci si unisce l'essenza già riscaldata a parte, e si leva il matraccio dal bagnomaria, agitandolo alquanto; e quando sarà stato in riposo per un giorno o due, si decanta.

Prima di mettere questa vernice sul dipinto, è necessario dargli con speditezza due o tre mani di colla di pesce tepida, aspettando a dare la seconda quando la prima sia secca, la quale si darà sempre per il verso contrario della precedente. Quando l'incollatura è ben asciutta, la vernice non filtra la carta, ma si secca sulla colla rimanendovi lucidissima.

Vernice di dammara.

La resina di dammara dà una vernice purissima e bianchissima, sciolta nell'etere solforico. Due o tre parti di etere bastano a una parte di dammara; la dissoluzione si fa a poco a poco ma compiutamente anche a freddo, purchè la resina sia polverizzata; inoltre la vernice si chiarisce sollecitamente.

Si prova, è vero, qualche difficoltà nell'applicarla, perchè secca quasi istantaneamente per causa della volatilità del solvente; ma impiegando un pennello a spatola larghissimo, che beva molta vernice, e stendendola con la maggior celerità possibile, si giunge a ottenere uno strato molto uniforme.

Ha il vantaggio particolare che si può mescolarla a piacere tanto con le vernici ad alcool, quanto con

quelle a olio essenziale e grasso, e le rende seccative. È inoltre vantaggiosissima nei colori delicati che seccano difficilmente a olio; il carminio di garanza e le altre lacche, per esempio.

Vernici a oli essenziali.

Vernice d'ambra.

Ambra gialla	28 gr.
Essenza di trementina o di ragia	112 »

Si pesta l'ambra grossamente e si pone in un matraccio a secco per fonderla a fuoco vivo. Sciolta che sia, vi si getta sopra a riprese l'essenza già riscaldata a parte, si tiene ancora sul fuoco finchè abbia ripreso il bollore, poi si lascia raffreddare e si filtra per cotone.

La vernice d'ambra così preparata, quantunque abbia gli stessi difetti di quella fatta con olio grasso, ha però il vantaggio di seccare più presto.

Le vernici in cui fa parte l'olio essenziale, per precauzione è meglio prepararle all'aria aperta.

Vernice di dammara.

Resina dammara	170 gr.
Essenza di trementina o di ragia	680 »

Sciogliendo a bollore la resina dammara nell'essenza di trementina o di ragia, si ottiene una vernice alba e torba, perchè questa resina non lascia per la semplice disseccazione all'aria libera tutta la sua umidità. È dunque meglio di fondere prima e a secco la resina in un matraccio a bagno di sabbia, fino a che

cessi di gonfiarsi, per poi aggiungervi l'essenza di trementina o di ragia già riscaldata, agitando di tanto in tanto il matraccio, per far diluire la materia. La vernice così preparata ha sempre un colore più o meno giallastro, ma non è dannosa agli usi dei pittori. Essa si lascia freddare in riposo, quindi si filtra per cotone; in tal modo si ottiene limpidissima.

Vernice di mastice.

Mastice in lagrime	170 gr.
Essenza di trementina ...	510 »

Pigliate della mastice pura (per mastice pura intendesi non mescolata dal negoziante con sandracca, o con olibano) spogliatela delle parti eterogenee ed estranee che vi si rinvengono; quindi lavatela con lo spirito di vino a 25 gradi, e ponetela distesa in un piatto di maiolica ad asciugarsi all'aria libera. Quando sarà secca, ne porrete la quantità indicata in un matraccio che già contenga la detta essenza, ma rettificata. Fate sciogliere la resina a bagno di sabbia e poi levate il matraccio dal fuoco (il vaso colla sabbia è meglio che sia di ferro, piuttosto che di terra cotta, perchè regge più al fuoco e non scoppia con pericolo di chi lavora; la sabbia non dovrà superare la superficie del liquido), lasciate freddare la vernice, poi filtratela per carta bianca sugante e conservatela in bottiglia ben chiusa.

Vernice di coppale.

Fra i diversi modi di preparare tale vernice, daremo il più semplice, che è il seguente.

Si sciolga a secco la coppale polverizzata, e quando

è liquefatta vi si aggiunga tre volte il suo peso di essenza di trementina rettificata e bollente.

Questa è la vernice di coppale più colorita di tutte, sebbene la resina non abbia sofferto alterazioni. Per decorarla alquanto si fa uso di vetro pesto, e quando è chiarita si decanta e si filtra per cotone o per carta asciugante.

Vernice d'olio di abezzo o abete.

Resina liquida di abete..	112 gr.
Petrolio decolorato......	112 »

Questa vernice fu, secondo Armenini, usata con molto vantaggio dal Correggio e dal Parmigiano.

Si prepara facendo sciogliere la *resina di abete* in un pentolino nuovo a lentissimo e a piccolo fuoco — poco più della cenere calda basterà — poi levata dal fuoco, vi si versa dentro il *petrolio rettificato*, mischiando bene con legno pulito; indi si filtra per cotone, e, ancora tepida, o leggermente riscaldata, col pennello, si distende sul dipinto, scaldato al sole.

In mancanza di resina di abete, valetevi allora della trementina di Scio o di Venezia.

Vernice impareggiabile.

Secondo De Mayerne, questa vernice fu usata, anche nei ritocchi, da Vandyk, e dal quale credesi ne abbia avuta la ricetta, che è la seguente:

« Togli due parti d'olio di trementina e una parte di trementina di Venezia, mettili in una pignatta sopra il fuoco mite di carbone infino a tanto che comincino ad alzare il bollo, ovvero lasciali bollire adagino, e poi copri il vaso ben bene con un panno di lana ba-

gnato, finehè la verniee si raffreddi. Serbala per uso, e quando l'adoperi fa ehe sia alquanto ealda, ehe così è seeeaticeia ».

Nello stesso eodiee di De Mayerne esiste anche la seguente rieetta:

« Fa la verniee eonsueta dei pittori eon trementina di Venezia molto ehiara (o eon quella meno gialla ehe ti verrà fatto di trovare) e con olio bianco di trementina stillato due volte, per far meglio. Questo si deve fare in bagno seeeo, e d'arena, e non laseiare ehe lungamente esali lo spirito, affinehè la vernice non venga ad addensarsi di soverchio ».

Questa verniee si appliea eome quella di olio di abezzo.

Vernici a oli grassi.

Vernice d'ambra o di succina.

È seurissima, indurisce troppo e eopre la pittura di un intonaeo giallo bruno sgradevole. Tuttavia, non essendovi altra vernice che la agguagli in durezza, vi daremo il modo di prepararla; tanto più perehè regge a un calore quasi superiore all'acqua bollente; proprietà, che per certi usi talvolta può essere utile:

Ambra gialla	84	gr.
Olio di lino cotto	14	»
Olio essenziale di ragia .	84	»

Mettete l'ambra polverizzata dentro un pentolo nuovo e ponetelo sopra un fornello di carboni accesi, ma senza fiamma. Sciolta l'ambra, versatevi a riprese l'olio di lino ben riscaldato a parte. Osservate che il tutto sia ben ineorporato: levate poi dal

fuoco il vaso e aggiungetevi l'olio essenziale di ragia; agitate la mescolanza e quando è soffredda, passatela per tela e conservatela al fresco in bottiglia ben chiusa.

Vernice di coppale.

Coppale	340 gr.
Olio di lino seccativo....	224 »
Essenza di ragia rettificata	340 »

A fuoco vivo e secco, fate fondere la coppale polverizzata. Appena che comincia a fondersi, agitatela con una bacchetta di legno sottilissima per sollecitarne la fusione e per impedire che quella già fusa non si gonfi troppo e non esca dal vaso. La fusione è compiuta, quando non si sentono più dei globetti non disciolti e che ritirando la bacchetta, la resina ne scola a gocce a gocce che si succedono rapidamente cadendo senza formare dei fili. Allora versate sulla materia l'olio di lino bollente, ma poco per volta, e dimenatelo, per incorporarlo a dovere.

Operata la mescolanza dell'olio colla resina, ritiratela e lasciatene cadere una goccia sopra un pezzo di vetro: se sarà di perfetta trasparenza, vorrà dire che le due materie si sono compenetrate perfettamente. Se torbida, lasciate il matraccio sul fuoco, fin che, saggiandola, non venga trasparente; ma verrà anche più colorita.

Terminata la mescolanza dell'olio, non resta che aggiungervi l'essenza di ragia rettificata e calda, per dare alla vernice il grado di scioltezza conveniente. Ritirate in seguito il matraccio dal fuoco, dopo d'averne coperto l'imboccatura con un panno, per arrestare l'uscita dei vapori oleosi, che sono d'odore sgradevolissimo, e lasciate raffreddare la dissoluzione per

alcuni minuti, perchè non s'infiammi l'olio volatile.

Questa vernice è da lungo tempo conosciuta. Secondo Mérimée, la descrive il monaco Teofilo, sotto il titolo di *colla di vernice*. Crede anche che sia stata adoperata da molti pittori e in ispecie da fra Bartolomeo, i cui dipinti sono mirabili per lo splendore del colorito.

Vernice fiamminga.

Sciogliete nello spirito di vino il *mastice in lagrime*, per separare le impurità della resina. Lo spirito dovrà essere in proporzione maggiore al mastice, circa il quarto del suo volume. Fate la soluzione a moderato calore del bagnomaria: le impurità in breve tempo precipiteranno in fondo al vaso. Si può precipitare la separazione filtrandola per carta sugante o per cotone. Fatto questo, aggiungetevi un *ottavo* di bella *cera bianca*, facendola struggere come sopra, e verserete la mescolanza in una catinella di acqua fresca: allora impastatela con due spatole di legno, evitando di toccarla colle mani, perchè vi attaccherebbe come la pania.

In questa operazione lo spirito abbandona la resina e la cera per unirsi all'acqua, e la pasta si indurisce poco a poco, al punto che dopo alcuni momenti si può maneggiarla colle mani senza che vi attacchi, purchè siano bagnate con l'acqua. Ne formerete dei piccoli bastoncelli cilindrici, che potrete conservare quanto vi piace, chiusi in un vaso di cristallo con coperchio simile.

Se per caso la mastice di commercio fosse mescolata con la sandracca, la si riconosce facilmente quando si impasta nell'acqua fredda. Lo spirito di vino, quan-

tunque allungato dall'acqua, ritiene la sandracca in dissoluzione, la quale precipitandosi, rende l'acqua lattiginosa. Accadendo questo, lavate il mastice, fin che l'acqua risulti chiara.

Per servirvi di questa preparazione, ne piglierete una porzione sufficiente e la farete fondere a dolce calore, con dell'*olio bianco seccativo*; mettete presso a poco tant'olio quanto il mastice; ma per assicurarvi che la preparazione sia conveniente, pigliate un poco di questa pasta mentre è ancora liquida, mettetela sulla tavolozza: se non la trovate molle e viscosa quanto basta, aggiungetevi dell'olio o del mastice.

Contenendo questa preparazione dell'olio seccativo, si forma ben presto sulla sua superficie una pellicola: perciò conviene sciogliere quella quantità che si può consumare in pochi giorni, conservandola sotto acqua.

DEI SECCATIVI.

Seccativo Muller.

Può supplire all'olio grasso e a tutti gli altri seccativi a base di piombo: ha il vantaggio di conservare i toni del colorito, d'impedire i prosciughi e di prevenire le screpolature. Si stempera ugualmente bene negli oli fissi e nelle essenze, opera mirabilmente nelle velature, facendole solidissime; e può servire da vernice finale, assottigliandolo con l'essenza di trementina.

Due sono i mezzi per otternerlo simile a quello che ci viene da Parigi, cioè colla dammara e col mastice.

Non parleremo che del primo essendo meno costoso; consiste nel preparare fondendo a secco una

parte di dammara, in un matraccio a bagno di smeriglio. Sciolta la resina, vi si aggiunge, a riprese, ugual peso di essenza di trementina o di ragia rettificata bollente, agitando di tanto in tanto il vaso, onde la materia si sciolga coll'essenza. Per purificarlo si fa riposare e poi si decanta.

Seccativo di Harlem.

Questo seccativo che si fabbrica a Parigi dal signor Duroziez, supplisce ai sali di piombo e all'olio grasso come seccativi. Si mescola con i colori sulla tavolozza assottigliandolo con alquanto olio di lino, coll'essenza di ragia rettificata o meglio col petrolio rettificato. Esso conserva i toni nei dipinti, impedisce i prosciughi, e allontana le screpolature, serve nei ritocchi e solidifica le velature. Si conserva lungamente, ma se col tempo perdesse la sua fluidità, questa gli si rende colla stessa essenza.

La base di questo seccativo è il mastice mescolato colla coppale. Il modo di prepararlo è questo: si fonde a secco una parte di *mastice*, e poi vi si unisce ugual peso d'*olio volatile di spigo* e di *ragia*, combinati insieme a parti uguali e bollenti. Quindi vi si aggiunge la dodicesima parte, ragguagliata al tutto, di *coppale comune*, cioè di quella sciolta con un poco di olio di lino, e allungata coll'acqua di ragia rettificata.

Seccativo di Courtrai.

Si prepara col fondere a fuoco vivo e a secco una parte di *ambra gialla*, mezza di *coppale* e una ventiquattresima di *asfalto*, il tutto soppesto. La fusione si opera in un matraccio, e quando le materie sono fuse

compiutamente, vi si aggiunge a riprese quattro parti d'*acqua ragia rettificata* e bollente, agitando di tempo in tempo il matraccio; poi si leva dal fuoco.

Freddata la materia, convien osservare, se risulta sciolta e corrente quanto quella che ci viene dalla Francia. E se non fosse, si può assottigliarla con la predetta essenza bollente, e poi filtrarla per cotone. Si conserva in boccette di cristallo chiuso.

Questo seccativo secca più presto di tutti gli altri; ma per essere molto colorito, si adopera solo negli scuri fortissimi. Meglio è però farne senza.

DEI MEGILP.

Oggigiorno, sotto il nome di *Megilp*, sono indicati dei medium in istato gelatinoso, molto usati nella pittura a olio.

Megilp inglese.

Mescolate con la *vernice di mastice*, preparata coll'essenza di trementina, dell'*olio seccativo* che abbia in soluzione il *litargirio*; la mescolanza, che si rappiglia immediatamente in gelatina, avrà maggiore consistenza a seconda che l'olio conterrà più litargirio, e la vernice più mastice.

Questa gelatina si mantiene sulla tavolozza come i colori macinati all'olio, e la sua fluidità la rende particolarmente propria alle velature, distendendosi col pennello con molta facilità.

Invece di servirvi dell'olio seccativo scuro, val meglio quello preparato senza fuoco; e bisogna che la soluzione della mastice sia concentratissima, perchè a causa dell'olio volatile che contiene, quando si trova in proporzione della resina, si può lavorare più a

lungo tempo, senza che un'eccessiva viscosità renda l'opera difficile.

Megilp italiano per velature.

Si prepara facendo digerire a un fuoco dolce, *una parte di litargirio*, macinato all'ultimo grado di sottigliezza, con *due parti di olio di noce*; avendo cura di rimuovere spesso la mescolanza con una spatola di legno, perchè più facilmente si incorpori.

In più o meno tempo, secondo la quantità della materia, l'olio è intimamente combinato col litargirio, e questo si conosce col lasciar cadere una goccia sopra un corpo freddo, la quale si rappiglia subito come sego strutto. Se non lo fa, è prova che si è cessato dall'operazione troppo presto. Allora bisogna rimettere l'olio sul fuoco e aggiungervi, al più, una dodicesima parte di mastice in polvere.

Per adoperare quest'olio unguentoso, lo si stempera con della vernice di mastice a parti uguali. Forma così una specie di pomata, la quale si stende facilmente sotto il pennello, e resta sul dipinto come si applica, cioè senza colare.

Altro modo.

Abbiate dell'*olio di noce* cotto col *litargirio* o col *sale di Saturno*, ma che sia ben riposato e decantato. Apparecchiate della buona vernice di *mastice*, non già sottile come quella da verniciare i quadri, ma fatta con uguale quantità di essenza di ragia rettificata e di resina.

Preparati questi due materiali separatamente, si mescolano a parti uguali a freddo, e si sbattono un poco; indi si versa la composizione in vasetti di por-

cellana o in tubi di stagno, lasciandola in riposo una notte all'aria libera perchè si condensi. Nell'inverno si rappiglia facilmente; nell'estate si otterrà lo stesso col ghiaccio; poi si coprono i vasi con della cartapecora. Messa la composizione in tubi, si conserva come i colori a olio.

Questa pomata è buona per rinfrescare un dipinto, in cui vi siano dei prosciughi parziali; e per le velature, si spalma con un dito o col palmo della mano sulla porzione da velarsi.

Butirro per ritocchi.

È una preparazione semplice. Ponete in un recipiente nuovo di terra smaltata 2 gr. di *cera* bianchissima e 2 gr. di *olio di papavero* — può anche servire l'olio di noce chiarito — facendoli fondere a calore lento, poi, dimenando la massa, aggiungete ½ di *mastice* scelta e bianca. Compiuta la combinazione, e ancora calda, versate il butirro in un vasetto di porcellana, o in tubi di stagno, come i colori a olio.

FISSATIVO.

Per fermare disegni a carbone e il pastello.

Polverizzate 170 gr. di *gomma lacca bianca*, e mettetela in un matraccio di vetro che contenga 1 kg. e 358 gr. di *alcool assoluto*, procurando che il tutto non oltrepassi la metà, o al più due terzi del vuoto del vaso. Quindi coprite il fiasco e lasciate la gomma in digestione per quattro giorni, dimenandola spesso. Poi sturate il matraccio e ponetelo al bagnomaria, fin tanto che giunga a bollire; allora toglietelo dal

fuoco, riturate la bocca del vaso e lasciate freddare, poi filtrate per carta bianca assorbente: e ne avrete un liquido che vi servirà per fermare i vostri disegni, coll'aiuto dello spolverizzatore, il quale molto ecōnomicamente, può essere facilmente fabbricato nel modo seguente.

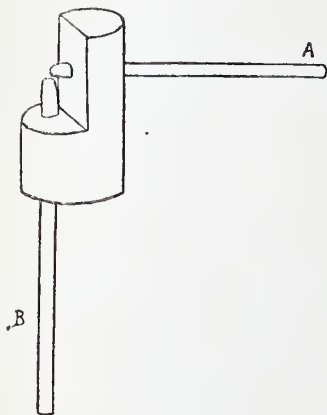



Fig. 38.

Si taglia un turacciolo di sughero nel modo indicato nella fig. 38; e vi si praticano due fori nei quali si fissano due cannucce di penna d'oca, e si ha un ottimo spruzzatore, servibile quanto quelli in commercio. Quanto ai fori nel sughero, si ottengono o con lima tonda o con verghetta di ferro rovente, ripetendo più volte l'operazione.

Il braccio *B* deve pescare nel fissativo contenuto nella bottiglia turata; soffiando all'estremità *A*, per fissare il disegno.

PREPARAZIONI DIVERSE.

Carta trasparente per lucidare i disegni.

Sopra una lastra di marmo liscia e pulita, o una lastra di vetro, distendete della carta velina, e datele una mano, con pennello o piumacciolo di stoppa

inzuppato di vernice seccativa, composta di una parte di vernice di mastice, mescolata con 2 di olio di noce depurato e 4 parti di essenza di ragia rettificata. Rasciugato il foglio e la lastra con panno di lino, rivoltate la carta verniciandola dall'altra parte, per tendere poi il foglio sopra una corda tesa, e far seccare la vernice.

In mancanza di vernice e della carta velina, potete ricorrere a un foglio di carta da lettera, impregnandolo con una soluzione di 1 parte (in volume) di olio di ricino e 2 o 3 parti d'alcool, per poi sospenderlo all'aria. L'alcool evaporerà rapidamente, e l'olio non tarderà a seccare.

Carta per ricalco.

I. - Si spalma un lato di un foglio di carta da lettera sottilissima, o carta velina con questa composizione:

Sego	2 parti	Grafite	1 parte
Nero avorio	5 »	Nero fumo	1 »

La spalmatura si può fare con un batufolo di bambagia immersa nella miscela fusa e ben rimestata.

II. - Si mescolano intimamente, *sapone molle* e *nero avorio* in parti eguali: e con un pennello si ricopre con tale miscela un foglio di carta collata, lasciandolo poi seccare all'aria. Volendo avere i tratti azzurri, si sostituisca il nero con l'oltremare o con l'indaco.

Per decalcare sulla pittura a olio, invece di servirsi della carta preparata come abbiamo indicato sopra, è vantaggioso prepararla col colore a olio di tinta desiderata, mescolato col seccativo, strofinato su un foglio di carta da ricalco ordinaria. Prima di servirsene deve essere sfregata fortemente con un stro-

finaccio a tampone per togliere l'eccesso di colore in modo che ne resti ben poco. Questa carta però non è servibile che per qualche ora.

Imitazione della pergamena.

Si tinteggia la carta pergamenata grossa e trasparente, con del decotto di caffè, oppure con una tinta debole di *bistro*.

Carbonella da disegno.

Si tagli in bastoncelli, non più lunghi di un palmo, il legno di salice bianco secco e morbido, dividendoli poi in cannucce grosse circa quanto il mignolo: si puliscono e si affusano da ogni capo. Poi se ne formano dei mazzetti legati in tre parti, con filo di rame, o di ferro e si mettono dentro un vaso o pignatta di terra cotta, coprendola con testo bene assicurato o lutato in modo che non sfiati, nè vi passi aria. Poi si pone il vaso per circa un'ora al fuoco vivo di una fornace o di un fornello a carbone, affinchè i mazzetti si carbonizzino; in fine si levano dal fuoco, e si lasciano freddare.

Invece del legno di salice, si può adoperare quello dell'evonimo o fusaggine.

Gesso e sua preparazione.

Quando la calce è unita all'acido solforico forma la pietra da gesso, la quale abbonda in natura e trovasi nei terreni di sedimento cristallizzato assai frequentemente in lamine più o meno trasparenti. Spolverizzandola e poi stacciandola se ne ottiene quella qua-

lità di gesso che adoperano gli *stuccatori* e i *formatori*. Esso, secondo le diverse manipolazioni, piglia vari nomi, e si rende atto a diversi usi. Se è impastato coll'acqua, e poi asciugato e polverizzato, piglia il nome di *gesso da pittore*; se invece di polverizzarlo si fa macerare e poi si macina e si riduce in polvere, allora si chiama *gesso da doratori*, o *gesso marcio di Gaeta*; finalmente se si prende il gesso da stuccatori in polvere sottile, e postolo in un catino, vi si versa tant'acqua che basti a levargli la presa, facendola restare in massa coagulata, e poi si fa seccare, diventa molto leggero, e si chiama *gessetto da pittori*, che si adopera per preparare la tela e le assicelle per dipingervi sopra.

Il gesso di alabastro di Volterra è il più bianco e il più fine di tutti, così marcio come in presa.

PREPARAZIONE O IMPRIMITURA DELLA TELA, ASSICELLE, CARTONI, ecc.

La preparazione su cui si dipinge ha un'influenza importantissima non solo riguardo alla resistenza del dipinto, ma anche sulla durata della freschezza delle tinte. La superficie destinata a servire da letto alla pittura deve avere la proprietà di assorbire in parte l'olio dei colori.

Si dipinge sulla tela, sul legno, sul cartone, sulla semplice carta, ecc.

Preparazione della tela.

La tela che meglio si adatta per la pittura è quella così detta di traliccio.

Dopo averla montata sul telaio (prima di montarla bisogna togliere le chiavi dal telaio, rimettendole ap-

pena ultimata la preparazione, per stirare la tela, prima che asciughi) le si dà una mano di colla molto allungata, e quando la tela sarà completamente asciutta si estirpi ogni filo o nodo che presentasse qualche prominenza, per passare poi sulla superficie una fiamma d'alcool. Dopo questa operazione, si stende sulla tela uno strato di bianco di piombo in polvere ben macinato con olio, aggiungendo quel colore del quale si desidera avere la tinta per fondo; l'ocra chiara bruciata,, oppure una tinta grigia, per esempio.

Questa pasta deve essere consistente quanto i colori a olio in tubo, e si applica, possibilmente, all'aria aperta o, meglio ancora, sotto i raggi solari.

Alla suddetta mestica non aggiungere mai l'acqua ragia, perchè, oltre ad annerire il fondo, lo farebbe screpolare.

Alcuni mischiano l'olio con l'acqua, sbattendoli fin tanto che la massa prende consistenza di unguento, che poi spalmano sulla tela incollata. Altri preparano la tela con della cera fusa col miele. La migliore di queste preparazioni è però quella in cui fa parte l'olio di lino o di papavero.

La tela si prepara anche escludendo affatto l'olio; e tale preparazione, senza dubbio, è la migliore di tutte; dipingendovi sopra richiede però molta sveltezza nell'esecuzione imbevendo rapidamente l'olio dei colori, i quali, prosciugando, cambiano di tono in modo tale che senza una buona pratica riesce difficilissimo orientarsi nei ritocchi.

Ecco alcune di queste preparazioni.

Mischiate, in parti uguali, una sottile e forte pasta di farina con la creta bianca (gesso da pipe) o caolino, aggiungendovi poca ocra chiara bruciata in polvere, e inzuppando il tutto d'acqua, in proporzione tale da risultare una massa densa quanto il miele liquido.

Questa preparazione richiede però una tela casalinga fortissima, sulla quale, dopo avere dato una o più mani d'acqua e colla, con un pennello largo, vi si stende sopra la sopraddetta miscela, con la precauzione di non ripassare due volte sulla stessa porzione. Appena compiuta l'operazione, esponete immediatamente la tela all'aria libera, oppure sul davanzale di una finestra aperta; così asciugherà subito; poi ripassatela con la medesima pasta, finchè tutti i fili della tela non siano coperti e tutte le ineguaglianze sparite. In ultimo, quando la preparazione sarà completamente asciutta, lisciatela col pomice; non tanto però da farle perdere totalmente la sua proprietà porosa naturale.

In questo modo, una buona preparazione si ottiene anche col semplice gessetto da pittore e colla o caseina.

Un'altra preparazione è la seguente: prendete una parte di calce viva fresca e due parti di gesso purgato, che mescolerete insieme in polvere. Spruzzate questo miscuglio con la colla fredda molto allungata: la calce comincerà a cuocere e mediante questo processo chimico si fonderà unendosi compattamente col gesso. Dopo che la massa sia stata ridotta in poltiglia, rimestandola sempre, aggiungete, a poco a poco, dell'acqua di colla, fin tanto che sarà ridotta consistente quanto il colore a olio in tubo più tenace, in modo però che, senza resistenza, possiate stenderla sulla tela (prima debolmente incollata), che deve essere di tessitura sostenuta e di fili uguali.

Essiccato questo strato, che lo sarà prestamente, lisciatelo col pomice, per poi, con un pennello largo, applicarvi ancora due o tre mani sottili della medesima pasta, lisciando di nuovo col pomice.

Questa preparazione ha la proprietà di imbevere immediatamente l'olio dei colori, trascinando seco il colore stesso.

I suoi vantaggi sono: di facilitare assai il dipingere molto a corpo: le tinte e i toni mantengono tutta la loro piena forza di vivacità, non andando i colori soggetti ad alterazioni. Mediante la forza mordente dell'olio: la tela, il fondo e i colori acquistano una così tenace coesione, bastante da sola per assicurare la resistenza e la durata del dipinto.

Prima di dipingere accertatevi che la tela non sia nè troppo liscia nè troppo oleosa. Se tale, e troppo liscia, la si passi leggermente col pomice e acqua pulita, asciugandola poi bene. Se la tela, troppo oleosa, fosse però porosa, allora evitate di passarla col pomice, per non farle perdere questa sua ultima proprietà talvolta utilissima. Per sgrassarla, in questo caso, basta strofinarla con l'alcool allungato coll'acqua.

Nel rotolare la tela preparata, e anche dipinta, procurate che la facciata preparata o dipinta guardi esternamente.

Le tele messe in commercio, preparate per la pittura, sono: *tela a olio* — *tela a gesso* — *tela metà olio e metà gesso* — *tela permanente* — *tela all'albume* — *tela per la scenografia* — *tela per pastello* — *tela per soffitti.*

Preparazione delle assicelle.

Per preparare piccole assicelle, che ordinariamente sono di mogano, quercia, noce, cedro, o tiglio, si procede nel modo seguente.

Dopo aver accuratamente piallata la superficie su cui si deve dipingere, la si pulisce con un pezzetto di pomice strofinandovi sopra l'olio di lino.

Per avere un fondo di lunga durata e servibile subito, si immerge l'assicella nella colla calda diluita in

modo che raffreddandosi non abbia a rapprendersi in gelatina. Quando l'assicella sarà completamente asciutta, colla spatola e sulla parte buona si stende uno strato sottile di gesso purgato (gessetto da pittore) preparato con acqua collata; lisciando la superficie appena che sia asciutta con olio e pomice.

Dopo 24 ore, si può dipingervi sopra.

Qualora si desiderasse una preparazione più consistente, si mescoli la biacca in polvere con olio di lino o di papavero, in modo d'ottenere una pasta consistente quanto i colori macinati all'olio (dandole una tinta a piacimento, coll'aggiungere il colore che meglio aggrada), per stenderla poi colla spatola sull'assicella, in strato uniforme e di poco spessore. Quando la massa sarà essiccata, la si passa col pomice, lavandola, ogni tanto, durante l'operazione, con la spugna leggermente imbevuta d'acqua.

La prima preparazione è però preferibile, perchè riceve meglio l'olio contenuto nei colori.

Imbevendo di aceto di legno il rovescio delle assicelle, si preservano dal tarlo.

Preparazione dei cartoni e della carta.

I cartoni e la carta si preparano o imbevendoli di olio, o con due o tre mani di colla molto allungata, o col distendervi sopra i residui della tavolozza, dopo averli ben impastati colla spatola.

Preparazione istantanea.

Fissativo all'acquarello ...	gr.	20
Resina di dammara......	»	3
Bianco di zinco.........	»	3

Il tutto impastato bene insieme e steso con la spatola.

Volendo applicare la preparazione col pennello, si può liquefarla con un po' di essenza di petrolio e di liquido dissolvente del fissativo all'acquarello.

Su questo fondo si può dipingere tanto a olio quanto all'acquarello.

DEI COLORI.

Considerazioni generali.

Le qualità che deve possedere un buon colore, sono:

1. tinta ricca; 2. grande stabilità; 3. proprietà di coprire la superficie sulla quale si applica; 4. mescolarsi perfettamente coi liquidi che lo stemperano; 5. seccare prestissimo quando è disteso; 6. non essere decomposto nel mescolarsi con altri colori.

A questo riguardo i colori migliori sono quelli della fabbrica inglese *Winsor e Newton.*

I numerosi prodotti destinati alla pittura sono somministrati dai tre regni della natura, e possono quindi comporsi in tre classi.

1. *I colori minerali,* sono senza paragone i più numerosi. Alcuni si adoperano come si trovano in natura, altri vogliono soltanto essere depurati; altri sono in tutto prodotti chimici. Quelli che hanno per base il ferro sono generalmente innocui: potenti veleni gli altri, come l'arsenico, il piombo, il rame e il mercurio. I principali colori minerali sono la *biacca* o *cerussa,* il *bianco di zinco,* l'*ocra gialla,* la *terra* di *Siena,* l'*ocra rossa,* il *cinabro,* il *minio,* il *giallo minerale,* il *giallo di Napoli,* il *cadmio,* l'*orpimento,* il *cromato di piombo,* il *giallo d'antimonio,* il *verderame,* la

terra verde, l'*oltremare*, le *ceneri azzurre*, l'*azzurro di cobalto*, il *bruno Vandyk*, la *terra d'ombra*, l'*asfalto* o *bitume giudaico*.

2. *I colori vegetali*, i quali si ottengono, per lo più, facendo bollire le parti delle piante che li contengono nell'acqua pura o mescolata con un poco di allume; evaporando la soluzione, e precipitando il il colore con una soluzione alcalina. Quando le materie così preparate sono insolubili nell'acqua, si dicono *lacche*. A questi semplici mezzi ne furono però sostituiti altri un po' più complicati per ottenere maggiori quantità di colore, o più concentrato, o con maggior risparmio.

Le principali materie coloranti vegetali sono la *robbia*, il *legno del Brasile* o *fernambuco*, quello di *campeggio*, il *verzino*, il *cartamo*, l'*acetosella*, la *grana* d'*Avignone*, la *curcuma*, il *guado*, l'*indaco*, il *pastello*, il *sommacco*, la *gommagutta*, il *zafferano*, il *querciolo*, la *noce di galla*, il *nerofumo*, il *nero di carbone*, il *bistro* o *fuliggine*.

I colori vegetali sono quasi tutti bellissimi, ma molti senza corpo e hanno poca solidità, per cui più che altro, sono buoni per le velature.

3. *I colori animali* non sono molti, e vario è il modo di ottenerli. I principali sono il *carminio*, la *lacca di cocciniglia* e di *chermes*, il *nero avorio*, di *osso* e la *seppia*; colori assai belli e abbastanza solidi.

Essi si dividono in colori naturali e in artificiali; i primi sono più stabili, ma di tinta non sempre bella, coprono però benissimo perchè hanno molta densità. I secondi, quantunque mostrino delle gradazioni più brillanti, non si stendono così bene sotto il pennello, e meno assai resistono alla luce e al sole.

Sotto il nome di solidità o stabilità, s'intende la proprietà che possiede un colore di conservare la tinta che lo caratterizza, messo sulla tela, ed esposto li-

beramente, per una serie di anni, in un locale asciutto, alla luce ordinaria e in un'atmosfera normale. L'azione dell'olio contenuto nel veicolo, talvolta in questo caso deve pure essere presa in considerazione, come anche il bianco di piombo che fa parte della preparazione della tela, se a olio, in molti casi ha un'azione importante sul risultato.

Sul grado di solidità dei colori si possono formare le diverse divisioni seguenti.

Sezione I. — **Colori solidissimi.**

Bianco. — Bianco di zinco.

Gialli e ranciati. — Aureolino, giallo aurora, giallo di cadmio medio, giallo di Marte, arancio di Marte, ocra gialla, ocra d'oro, ocra trasparente, terra di Siena naturale, terra di Siena bruciata.

Rossi. — Rosso inglese, rosso di Venezia, rosso di Marte, ocra rossa o terra rossa, rosso indiano.

Azzurri. — Blu ceruleo, cobalto, oltremare.

Verdi. — Verde di cromo, verde smeraldo, terra verde.

Violetti. — Violetto di cobalto, violetto di Marte.

Bruni. — Bruno di Prussia, bruno di Marte, terra d'ombra naturale e bruciata, caput mortum.

Neri. — Nero d'avorio, nero blu, nero di vite, nero di lampada.

Questi colori sono considerati come assolutamente stabili in qualunque condizione ordinaria del dipinto.

Sezione II. — **Colori solidi.**

Bianchi. — Bianco d'argento, bianco di piombo.

Gialli e ranciati. — Giallo di cadmio pallido, giallo di cadmio scuro, giallo di cadmio ranciato, giallo di Napoli.

Rossi. — Lacca di garanza rosa, lacca di garanza bruna, lacca di garanza porpora, vermiglione.

Azzurri. — Blu di Prussia.

Violetti. — Violetto minerale.

Verde. — Verde di cobalto, verde inglese.

Bruno. — Bruno di Firenze.

I bianchi ingialliscono per la reazione con l'olio contenuto nel veicolo o medium.

Sezione III. — **Colori mediocremente solidi.**

Gialli e ranciati. — Giallo di cadmio limone, giallo di cromo limone*, giallo di cromo chiaro*, giallo indiano, giallo di stronziana, giallo di spincervino bruno, arancio di cromo*, giallo di zinco.

Rossi. — Rosso di Saturno, rosso di cromo*.

Verdi. — Verdi di cromo (composti col giallo e il blu di Prussia)*, cinabro verde*, verde Veronese*, verde malachite*, verde vescica.

Bruni. — Terra di Cassel, bruno Vandyk, asfalto, seppia.

I colori segnati con asterisco resistono abbastanza bene alla luce, all'ossigeno e all'umido, ma sono alterati dall'olio contenuto nel veicolo, e all'azione dei gas mefitici.

Sezione IV. — **Colori pochissimo solidi.**

Gialli. — Gommagutta, giallo minerale, giallo di spincervino chiaro, lacca gialla.

Rossi. — Carminio, lacca carminata, lacca geranio.

Azzurri. — Indaco.

Verdi. — Lacca verde chiara, lacca verde scura, verde oliva, verde di Prussia.

Alcuni di questi colori pochissimo solidi, sovente sono ritenuti molto più fugaci alla luce ordinaria del giorno di quanto lo siano in realtà. Così, il carminio, la lacca carminata, la gommagutta, le lacche verdi, l'indaco, il giallo di spincervino chiaro e la lacca gialla, per esperienza, subiscono pochissima alterazione, anche due o tre anni di esposizione, e senza alcuna protezione di qualsiasi vernice.

S'intende però che questo genere di classificazione non può aver nulla di assoluto; poichè in certi casi bisogna tener calcolo dell'alterazione che provano certi prodotti chimici mescolati insieme, sia per rialzare il tono, sia per ottenere delle mescolanze particolari. L'associazione dei colori produce talvolta una azione chimica che il pittore, sia per teoria o per pratica, deve conoscere. Nel bisogno di chiarire o scurire la tinta del colore principale, non si dovrà mai perdere di vista che queste mescolanze devono essere fatte, per quanto è possibile, con prodotti della stessa natura, e senza questo, per quanto si ottengano sul momento delle tinte bellissime, esse, in generale, saranno poco durevoli. Aggiungendo talvolta delle ceneri azzurre o dell'oltremare all'indaco, per ottenere un tono più carico, per esempio.

Uno dei più gravi inconvenienti che presentano i colori mescolati, risiede nel cambiamento completo della tinta che si vuol ottenere; e si è osservato a questo riguardo, che tali mescolanze non posseggono una grandissima stabilità, si producono allora delle reazioni chimiche le quali tendono a distruggere dei colori, sovente assai solidi, per originare altri prodotti di una esistenza quasi effimera.

Fra gli agenti che più concorrono alla distruzione dei colori in generale, e quindi dei dipinti, bisogna mettere in primo luogo la luce e i raggi solari, poi le emanazioni gasose, esistenti nell'atmosfera. Tutti

sanno che la luce e il sole hanno il potere di distruggere le tinte vivaci di alcuni colori, al punto di decolorarle completamente in un tempo più o meno lungo; ma tutti sanno ancora che questa alterazione dipende molto anche dalla qualità della vernice che si impiega.

È però vero che quando un colore si trova sufficientemente difeso dallo strato di vernice che vi si applica sopra, la sua tinta non cambia in modo tanto sensibile, ma tutte le volte che i raggi solari hanno un'azione diretta su di esso, la decolorazione non tarda a succedere, soprattutto quando si fa uso di un prodotto di cattiva qualità e compreso nelle ultime sezioni.

Come si purgano i colori.

Prima di temperare i colori, è indispensabile purgarli per renderli più fini e impalpabili al massimo grado possibile.

Gli antichi miniatori di libri, riguardo a questa operazione, dividevano i colori in quattro classi, cioè quelli che richiedevano e lavatura e macinazione; quelli che macinavansi; quelli che si lavavano, e finalmente quelli che non abbisognavano nè di essere macinati nè lavati. Gli estratti liquidi vegetali, per esempio, non potevansi macinare nè lavare. Il nero d'avorio e di vite, e alcuni altri colori mettevansi soltanto sotto il macinello, la biacca subiva la due operazioni, e il minio, il massicotto, le ceneri azzurre, l'azzurro oltremare, lo smalto turchino, e alcune altre sostanze erano soltanto lavate.

Ecco l'operazione della lavatura usata dagli antichi.

Il colore, ammettiamo che sia il minio, prima si ammolla perchè si sciolga più facilmente, poi si mette

in una catinella quasi piena d'acqua pura. Rimescolato il colore coll'acqua si lascia posare. Gettata via la schiuma e l'acqua, e dimenato bene il colore di nuovo, in altra acqua, si lasciano cadere in fondo alla catinella soltanto le parti più grosse, e l'acqua colorata, in cui galleggiano ancora le parti più minute, si travasa in un'altra catinella, poi si rimette quivi altra acqua, che si rimena e agita un'altra volta, e scese le particelle più pesanti, si travasa il fluido colorito in una terza catinella. L'operazione si ripete sei o sette volte, e il colore più si lava più si affina.

Un altro modo più spiccio è il seguente: si mette il colore in un pannolino fine, e, raccolti gli orli e legatili, si scuote e rimena il sacchetto in una catinella di acqua limpida, finchè la parte più sottile del colore esca tutta dal pannolino.

I colori che non ricevessero direttamente l'acqua, bisogna prima scioglierli o inumidirli coll'alcool o coll'ammoniaca.

Le terre colorate minerali o naturali, più degli altri colori richiedono di essere rese fine, purgandole nel modo seguente.

La prima operazione consiste nel tritare qualunque terra colorata, pestandola in un mortaio di ferro o di pietra dura con un pestello simile o di legno compatto.

Ridotta che sia in polvere la terra greggia, si macina sulla pietra, impastandola coll'acqua piovana o distillata.

Macinata che sarà perfettamente, si pone in un vaso ben grande di terra vetriata per purgarla. A tale scopo si versa sopra tant'acqua piovana o filtrata, che basti a sciogliere la materia macinata, raccogliendola sempre con una spatola di legno, tanto che si liquefaccia completamente; a questo punto si allunga ancora con molt'acqua, dimenando sempre la massa. Dopo pochi secondi si decanta quest'acqua carica

di colore in altro vaso, quindi in un terzo, con ugual riposo, versandola sempre molto adagio e procurando che ne rimanga sempre un poco in fondo al primo e al secondo. Quella passata nel terzo vaso lasciatela ben precipitare, il che si vede quando l'acqua è diventata chiara. Allora decantate il fluido con un sifone, e raccogliete il sedimento della terra, già purgata, dentro un filtro di carta assorbente, oppure raccoglietelo in piatti di maiolica per farla seccare all'aria aperta. Così le parti eterogenee ed estranee alla materia colorante rimarranno in fondo ai due primi vasi, e avrete ottenuta nel terzo vaso la terra depositata di una finezza estrema e tale da non richiedere altre operazioni, che quella di temperarla.

I colori depurati si conservano in polveri asciutte.

Nomenclatura dei colori in base alla loro manipolazione.

I colori purgati vengono in seguito, mediante la macinazione o altri processi, uniti a tempere diverse e traggono il loro nome o dalla tempera stessa, o dall'inventore, o dall'uso cui sono destinati.

Così vi sono: *i colori a olio* — *a olio* sistema Vibert — *a olio* sistema Raffaelli, in forma di pastelli — *all'encausto* — *a petrolio* — *all'acquarello* — *colori per la miniatura* — *a guazzo* — *a guazzo vetrificabili* — *a tempera in tubo* — *colori matt* (opachi) — *pastello* — *colori al giallo d'uovo* — *alla sarcocollina* — *alla caseina* — *colori trasparenti all'allumina*, per proiezioni — *all'anilina* — *liquidi per fotografia* — *colori per la fotominiatura* — *per imitazione dei Gobelins* (arazzi) — *colori per ceramica*, ecc.

Cassetta " Ronchetti „ per dilettanti.

Il vantaggio di questa cassetta dei colori, brevettata, ideata appositamente per i dilettanti di pittura, insuperabile per studi e impressioni dal vero; consiste in un portastudio applicabile alla tavolozza, in modo da permettere di dipingere comodamente, in piedi o seduti, senza il bisogno del cavalletto da campagna sempre ingombrante e talora inservibile.

Chi desiderasse farne acquisto si rivolga esclusivamente alla rinomata Ditta **Cesare Bianchi** (*Piazza Mercato*, **Varese**, prov. di **Como**), chiedendo il prospetto illustrato.

L'autore del presente manuale sta studiando anche un cavalletto pratico servibile tanto per lavori in casa, come per dipingere direttamente sul vero quadri di una certa dimensione, dove il cavalletto è indispensabile.

DENOMINAZIONE DEI COLORI

IN ITALIANO
FRANCESE, SPAGNOLO, INGLESE E TEDESCO

Italiano	Francese
Bianco	*Blanc*
Bianco d'argento — Carbonato di piombo	Blanc d'argent
» di piombo — Carbonato di piombo	» de plomb
» di zinco — Ossido di zinco	» de zinc
» di China — Ossido di zinco	» de Chine
Giallo e Ranciato	*Janne et Orange*
Giallo di cromo chiaro — Cromato di piombo	Jaune de chrome clair
» » » scuro — » » »	» » » foncé
» » » ranc. — » » »	» » » orange
» » cadmio limone — Solfuro di cadmio	» » cadmium citro
» » » chiaro — » » »	» » » clair
» » » medio — » » »	» » » moy
» » » scuro — » » »	» » » fonc
» » » ranciato— » » »	» » » oran
» » zinco — Cromato di zinco	» » zinc
» limone — Cromato di zinco	» citron
» di stronziana — Cromato di stronziana	» de strontiane
Aureolino — Doppio nitrato di cobalto e potassa	Auréoline
Giallo aurora — Solfuro di cadmio	Jaune aurore
» d'Antimonio — Antimoniato di piombo	» d'antimoine
» indiano — Euxantato di magnesia	» indien
Gommagutta — Resina di Cambogia	Camboge
Giallo di Marte — Ossido di ferro precipitato	Jaune de Mars
Massicotto — Ossido di piombo	Massicot
Giallo di Napoli — Antimonio di piombo	Jaune de Naples
Ocra gialla — Ossido di ferro, allumina	Ocre jaune
» dorata — » » » »	» d'or
» traspar. — » » » »	» transparente
» bruna — » » » »	» brune
» di montagna — Ossido di ferro	» de ru
Arancio di Marte — Ossido di ferro precipitato	Orange de Mars
» neutro — Colore composto di giallo di cadmio e rosso di Venezia	Orange neutre

SPAGNOLO	INGLESE	TEDESCO
Blanco	*White*	*Weiss*
nco de plata	Silver White	Silberweiss
» de plomo	Flake White	Bleiweiss
» de zinc	Zinc White	Zinkweiss
» de China	Chinese White	Chinesisches Weiss
marillo y Anaranjado	*Jellow and Orange*	*Gelb und Orange*
arillo cromo claro	Chromo Yellow light	Hell Chromgelb
» » oscuro	» » deep	Dunkel »
» » anaranjado	» » orange	Orange »
» de cadmio limón	Cadmium Yellow lemon	Zitron Cadmiumgelb
» » » claro	» » light	Hell »
» » » intermed.	» » medium	Mittel »
» » » oscuro	» » deep	Dunkel »
» » » anaranjado	» » orange	Orange »
» de zinc	Zinc Yellow	Zinkgelb
» limón	Lemon Yellow	Zitrongelb
» estronciana	Strontian Yellow	Strontiangelb
reoline	Aureolin	Aureolingelb
arillo aurora	Aurora Yellow	Auroragelb
» de antimonio	Antimony Yellow	Antimoniumgelb
» indio	Indian Yellow	Indischgelb
tagambe	Gamboge	Gummigutti
arillo de Marte	Mars Yellow	Eisengelb
ido amarillo de plomo	Massicot	Massicot
arillo de Nápoles	Naples Yellow	Neapelgelb
e amarillo	Yellow Ocre	Lichter Ocker
dorado	Gold Ochre	Goldocker
trasparente	Traparent Ochre	Trasparentocker
pardo	Brown Ochre	Braunocker
de montaña	Stone Ochre	Steinocker
aranjado de Marte	Mars Yellow	Eisengelb
» neutro	Neutral Orange	Neutral Orange

Italiano	Francese
Terra di Siena naturale — Terra naturale	Terre de Siene naturelle
» » » bruciata — » »	» » » brûler
Giallo di spincerv. chiaro — Lacca di seme di Persia	Stil de grain jaune
Id. id. bruno — Id. id.	» » » brun
Lacca gialla di guado — Estratto tintoriale della reseda luteola	Laque jaune de gaud
Rosso di Saturno o minio — Ossido di piombo	Sel de Saturne
Rosso	*Rouge*
Vermiglione (cinabro) — Solfuro di mercurio	Vermillion
» cinese — » » »	» de Chine
Rosso di Venezia — Ossido di ferro	Rouge de Veuise
» inglese — » » »	» anglais
Terra (ocra) rossa — Ossido di ferro, allumina	Ocre rouge
Rosso indiano — Ossido di ferro	Rouge indien
Carminio — Lacca preparata dalla cocciniglia	Carmin
Lacca carminata — Preparata dalla cocciniglia	Laque carminé
» di garange rosa — Estratto tintoriale della garauza natur. (robbia)	» de garauce rose
» » » bruna »	» » » brune
» » » porpora »	» » » pourp
Bruno	*Brun*
Terra d'ombra naturale — Terra naturale	Terre d'ombre naturelle
» » bruciata — »	» » brûlée
Bruno di Firenze — Prussiato di rame	Bruu de Florence
» di Marte — Ossido di ferro precipitato	» » Mars
» » Prussia — Blu di Prussia calcinato	» » Prusse
Bruno Vandyk — } Ossido di ferro, carbonio	» » Vau Dyk
Terra di Cassel — } Ossido di ferro, carbonio	Terre de Cassel
» » Coionia — Bruuo Vaudyk calciuato	» » Cologne
Seppia — Inchiostro del mollusco seppia	Sépia
Bistro — Fuliggine calcinata	Bistre

Spagnolo	Inglese	Tedesco
de Siena natural	Raw Siena	Ungebrannte Siena
» tostada	Burnt »	Gebrannte Siena
grain amarillo	Italian Pink	Schüttgelb
» pardo	Brown Pink	Brauner Schüttgelb
amarilla de gualda	Yellow Lake	Gelberlak
	Red Lead	Mennig
Rojo	*Red*	*Roth*
io	Vermilion	Zinnober
de China	Chinese Vermilion	Chinesischer Zinnober
e Venecia	Venetian Red	Venetianerroth
nglés	Light Red	Hell Englischroth
ojo	Red Ochre	Rotherocker
udio	Indian Red	Indischroth
[illegible]	Carmine	Carmin
carmin	Carmine Lake	Rother Lack
de rubia rosa	Rose Madder	Rosa Krapplack
» » parda	Brown Madder	Brauner Krapplack
» » púrpura	Purple Madder	Purpur Krapplack
Pardo	*Brown*	*Braun*
de sombra natural	Raw Umbra	Ungebrannte Umber
» » tostada	Burnt Umbra	Gebraunte Umber
de Florencia	Florence Brown	Florenzbraun
» Marte	Mars Brown	Eisenbraun
» Prusia	Prussian Brown	Preussischbraun
» Vandyk	Vandyke Brown	Vandykbraun
de Cassel	Cassel Earth	Casselerde
» Colonia	Cologne Earth	Cölnerde
	Sepia	Sepia
	Bistre	Bister

Italiano	Francese
Asfalto — Bitume d'Egitto	Bitume de Judée
Azzurro	*Bleu*
Blu ceruleo — Stannato di cobalto	Bleu caeruleum
» di cobalto } Alluminato di cobalto	Blu de cobalt
» » » scuro } Alluminato di cobalto	» » » foncé
Oltremare chiaro } Solfuro di sodio e silicato, allumina	Autremer clair
» scuro } Solfuro di sodio e silicato, allumina	» foncé
Blu minerale — Cianuro di ferro, allum.	Bleu minéral
» di Prussia — » » »	» de Prusse
Indaco — Principio coloraute vegetale	Indigo
Violetto	*Violet*
Violetto di cobalto — Fosfato di cobalto	Violet de cobalt
» di Marte — Ossido di ferro	» de Mars
» minerale — Fosfato di manganese	» minéral
Verde	*Vert*
Verde Veronese — Arseniato di rame	Vert Véronèse
Cinabro verde giallastro — } Giallo di cromo e bleu di Prussia o di Berlino	Cinabre vert clair
» » chiaro — } Giallo di cromo e bleu di Prussia o di Berlino	» » moyen
» » scuro — } Giallo di cromo e bleu di Prussia o di Berlino	» » foncé
Verde di cromo — Ossido di cromo	Vert de chrome
» di cobalto — Ossido di zinco e di cobalto	» » cobalt
» smeraldo — Ossido di cromo idrato	» émeraude
» vescica — Sugo vegetale e lacca verde	» de vessie
» oliva — Giallo indiano, terra d'ombra e indaco	» olive
Lacca verde chiara } Estratto di quercitrone e blu di Prussia	Laque verte claire
» » scura } Estratto di quercitrone e blu di Prussia	» » foncé
Terra verde — Terra naturale	Terre verte

SPAGNOLO	INGLESE	TEDESCO
alto	Bitumen	Asphalt
Azul	*Blue*	*Blau*
l azulado	Cerulean Blue	Coelin Blau
cobalto	Cobalt Blue	Hell Kobaltblau
» oscuro	Cobalt Blue deep	Dunkel »
amar claro	Ligth Ultramarine	Hell Ultramarin
» oscuro	Deep Ultramarine	Dunkel »
l mineral	Mineral Blue	Mineralblau
l de Prusia	Prussian Blue	Preussischblau
	Indigo.	Indigo
Violeta	*Violet*	*Violett*
eta de cobalto	Cobalt Violet	Violetter Cobalt
» Marte	Mars Violet	Eisenviolett
mineral	Mineral Violet	Mineralviolett
Verde	*Green*	*Grün*
le Veronés	Emerald Green	Paul Veroneser Grün
brio verde claro	Cinnabar Green light	Hellgrüner Zinnober
» intermedio	» » medium	Mittelgrüner »
» oscuro	» » deep	Dunkelgrüner »
le de cromo	Chrome Green	Chromgrün
cobalto	Cobalt Green	Kobaltgrün
esmeralda	Viridian	Smaragdgrün
vejiga	Sap Green	Saftgrün
oliva	Olive Green	Olivengrün
a verde chiara	Green Lake light	Hellgrünerlack
» oscura	Green Lake deep	Dunkelgrünerlack
ra verde	Terre verte	Grüne Erde

Italiano	Francese
Grigio e nero	*Gris et Noir*
Grigio di Payn / Tinta neutra } Indaco, lacca carminata e nero di lampada	Gris de Payn / Teinte neutre
Nero d'avorio — Avorio calcinato	Noir d'ivoire
» di vite — Sermenti di vite calcinati	» de vigne
» di lampada — Nero fumo di lampada	» » bugie

Spagnolo	Inglese	Tedesco
Gris y Negro	*Gray and Black*	*Grau und Schwarz*
le Payn	Payn's Gray	Payn's Grau
neutra	Neutral Tint	Neutral Tinte
marfil	Ivory Black	Elfenbeinschwarz
vid	Bleu Black	Blauschwarz
bujia	Lamp Black	Lampenschwarz

Orizzonte
Punto di vista

31 — G. Ronchetti.

Punto di vista
Orizzonte
V.T.

Punto di vista
Punto di Distanza
A
B
C
V.T.

Punto di fuga
V
Punto di fuga

V
Orizzonte

M
V_1
S
B
N
Orizzonte
V
P
N
M

Orizzonte
P
S
V.T.

V

TAV. XII

32 — G. Ronchetti.

Tav. XVII.

33 — G. RONCHETTI.

A
B
1 2
3
4
5 6

O'
D
L
B
M
O
P
S
T
R1
R
O'1
L1
B1
M1
O1
P1
D1